الموقف الثوري في المسرح الشعري

مسرح عبد الرحمن الشرقاوي نموذجًا

د. عبد التواب محمود عبد اللطيف

الكتاب : الموقف الثوري في المسرح الشعري

المؤلف : د. عبد التواب محمود عبد اللطيف

الطبعة الأولى : القاهرة ٢٠١٣

رقم الإيداع : ٢٠١٣/٢٠٧٩١

الترقيم الدولي : I.S.B.N: 978 - 977 - 493 - 172- 7

الناشر

شمس للنشر والإعلام

٨٠٥٣ ش ٤٤ الهضبة الوسطى- المقطم- القاهرة

ت/فاكس: ٠٢٢٢٧٢٧٠٠٠٤(٢+) / ٠١٢٨٨٨٩٠٠٦٥(٢+)

www.shams-group.net

تصميم الغلاف : إسلام الشماع



الموقف الثوري في المسرح الشعري

مسرح عبد الرحمن الشرقاوي نموذجًا

د. عبد التواب محمود عبد اللطيف

إهـــداء

إلى والديَّ الحبيبين

برًا ، ورحمةً ، واعترافًا

لهما بوافر العطاء عليَّ

د. عبد التواب

المقدمة

يقول روبرت بروستاين : (الثورية من أهم السمات التي يتميز بها المسرح المعاصر، فالثورة هي الفكرة العامة والتيار الذي يتدفق من خلال غالبية المسرحيات الحديثة) [1].

نجد ذلك واضحًا في المسرح الغربي عند " برنارد شو، وإبسن، وتشيخوف، وبيرانديللو، وأونيل، وآرثر ميلر، ولوركا.." وغيرهم كثيرون من كتاب الغرب، والمسرح العربي لم يكن بمعزل عن الثورية، وخاصة بعد ظهور كُتَّاب كثيرون أصبح عندهم الإحساس بمشكلات الوطن، ووجوب التعبير عنها من خلال أعمالهم الفنية، وأصبح كل كاتب يناقش هذه القضايا الوطنية من خلال المسرح، " الذي كان بلورةً لآراء ومضامين وحقائق ومذاهب وتطلعات سياسية واجتماعية، كانت في مجموعها وصلب جوهرها يسارية المنزع، وتقدمية التوجيه " [2].

ومن خلال هذا المفهوم كتب عبد الرحمن الشرقاوي مسرحياته الشعرية التي تميزت بالثورية، وهذا ما أوضحه الشرقاوي بقوله أنا كاتب ثوري منذ أن أخذت الكتابة طريقًا للنضال من أجل حياة أفضل، وأنا بالطبع أعتبر نفسي كاتبًا ثوريًا، ولا أتصور نفسي غير ذلك [3].

فجاءت مسرحياته تنطق بثورية لم يسبق لها مثيل، وظهر ذلك واضحًا في كل مسرحياته " الأسير ١٩٥٣، مأساة جميلة ١٩٦٢، الفتى مهران ١٩٦٦، تمثال الحرية ١٩٦٧، وطني عكا ١٩٦٩، ثأر الله ١٩٧١، صلاح الدين النسر الأحمر ١٩٧٤، عرابي زعيم الفلاحين ١٩٨٢ ".

---

(١) روبرت بروستاين، "المسرح الثوري"، ترجمة:عبدالحليم البشلاوي، دار مصر للطباعة والنشر، د.ت، ص ٣.

(٢) نعمان عاشور ، " المسرح والسياسة " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٦٣.

(٣) من حوار أجرته معه مجلة المسرح في عددها الصادر في يوليو ١٩٦٦م.

تحمل مسرحيات الشرقاوي في مضمونها فكرة ثورية نراها في الأسير في مواجهة الظلم والطغيان، ونراها في " مأساة جميلة " في كفاح الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي والثورة على الظلم والطغيان، وفي مسرحية " الفتى مهران " الثورة ضد طبقة الحكام والأمراء، والدفاع عن القيم والثورة في مسرحية " تمثال الحرية " في الوقوف أمام البطش والخداع وتقرير حقوق الإنسان في أن يعيش ويحيا في أمان، ونراها في " وطني عكا " في كفاح الشعب الفلسطيني وراء حقوقه المنتهكة الضائعة، والجيش المصري وثوريته قبل وأثناء وبعد نكسة ١٩٦٧م، وتظهر المسرحية طبيعة الصراع العربي الإسرائيلي، ونراها في " ثأر الله " في الثورة ضد الظلم والطغيان والكفاح من أجل إعلان كلمة الحق أمام الفئة الباغية إلى آخر لحظة في الحياة، والثورة ضدها مهما علت أو تجبرت، ونراها في " صلاح الدين النسر الأحمر " في ثورية صلاح الدين ضد الصليبيين المتسترين تحت ستار الدين، وكفاحه ضد المزاعم الكاذبة وتوحيد الصفوف، وإعداد كل قوة ممكنة للاستعداد للحرب الفاصلة، ونراها في " عرابي زعيم الفلاحين " في تجميع فئات الشعب المخلصة خلف عرابي ورفاقه للثورة أمام أطماع المستعمرين وفساد الحُكَّام.

وانطلاقًا من هذا، وجدت مجالاً خصبًا للبحث، وهو دراسة الموقف الثوري في المسرح الشعري عند عبد الرحمن الشرقاوي، خاصة أن كل ما كُتب عن مسرحه إمَّا مقالات متفرقة من كتب مثل دراسة محسن إطيمش " الشعر العربي الحديث مسرحيًا ١٩٧٧م "، ودراسة كمال محمد إسماعيل " الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر ١٩٨١م "، ودراسة أسامة أبوطالب " مسرح الشعر العربي الحديث ١٩٨١م"، دراسة على محمد " البطل في المسرح الشعري المعاصر ١٩٩١م"، ودراسة أحمد العشري " البطل في مسرح الستينات ١٩٩٢م"، ودراسة نادية بدرالدين " قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر ١٩٧٩م".

وهناك بعض الأعمال التي تناولت إنتاج الشرقاوي الأدبي مجملاً، مثل دراسة ثريا العسيلي " أدب عبد الرحمن الشرقاوي ١٩٩٣م "، ودراسة عبد الرؤوف أبو

السعد " من الرؤيا الإبداعية الليبرالية إلى التوجه الفكري الإسلامي ١٩٨٨م "، وقدَّم مصطفى عبد الغني كتابًا عن إنتاجه عمومًا ولمحات من حياته " الشرقاوي متمردًا "، وكتب عنه بعض المقالات في كتاب " اعترافات عبد الرحمن الشرقاوي ١٩٩٦م "، وجمع كمال محمد علي بعض المقالات التي نُشِرت في الصحف والمجلات في رثائه في كتاب " عبد الرحمن الشرقاوي الفلاح الثائر "، ودراسة محمد إبراهيم مدني " مسرح عبد الرحمن الشرقاوي .. دراسة نقدية "، وقدَّمت سامية حبيب دراسة عن " دلالة المقاومة في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي ".

هذا عن الدراسات التي سبقت إلى أعمال عبد الرحمن الشرقاوي، وهي إما أعمال تناولت جانبًا واحدًا منه، أو أعمال تعرض لأعماله مجملة، مما أتاح لبحثي الفرصة أن يجد مكانًا خصبًا لدراسة "الموقف الثوري في المسرح الشعري عند عبد الرحمن الشرقاوي" الذي آمل أن أُقدِّم دراسة جديدة بين يدي القارئ.

والبحث يتكون من مقدمة وتمهيد وخمسة فصول.

- تناولت في الفصل الأول الحديث عن الشخصية الثورية في مسرح الشرقاوي.
- وتناول الفصل الثاني الأحداث الثورية في مسرح الشرقاوي.
- وجاء الفصل الثالث بعنوان " الزمان والمكان ودورهما في تنامي الأحداث الثورية ".
- أما الفصل الرابع فقد تناول حوار الموقف الثوري في مسرح الشرقاوي.
- وفي الفصل الخامس والأخير تحدثت عن السمات والخصائص الفنية للموقف الثوري في مسرح الشرقاوي.

وختمت الدراسة بخاتمة تناولتُ فيها أهم النتائج التي توصلت إليها.

فهذا عملي الذي أسأل الله سبحانه وتعالى أن يلتمس طريقه للنور، فإن حالفه التوفيق فهو من الله سبحانه وتعالى، وإن أصابه الخطأ أو الذلل في جانب من جوانبه فهو مني، وذلك لأني بشر.

د. عبد التواب محمود عبد اللطيف

التمهيد

المسرح له علاقة وثيقة بالشعر، فالمسرح في بداياته الأولى حينما نشأ في العصر اليوناني القديم؛ نشأ في أحضان الشعر، ونتج عن هذا التلاحم والارتباط الوثيق فن من أرقى الفنون ؛ وهو المسرح الشعري، ورأينا ذلك واضحًا عند عمالقة هذا الفن في المسرح اليوناني، مثل " سوفوكليس، يوربيدس، إيسخيليوس، وأرسطفانيس، وغيرهم "، فقد عَبَّروا عن تجاربهم الشعرية في القالب المسرحي تعبيرًا رائعًا، حتى أصبحوا روادًا لكل من أتى بعدهم، وسار على نهجهم في كتابة هذا النوع من الفن.

فمما لا شك فيه أن التراث اليوناني ما زال إلى الآن مصدرًا تراثيًا خِصبًا، ينهل منه الشُعراء. ولقد شهد العصر الأدبي الحديث عددًا من الأقلام الشاعِرة التي قدمت عطاءً متميزًا في مجال المسرح الشعري، وكان أكثرهم تأثيرًا "أحمد شوقي" الذي يُعد رائدًا لهذا الفن، فقد اتجه إلى الآداب الأخرى، وثقل موهبته للكتابة في هذا النوع متأثرًا بالكلاسيكيين الفرنسيين من رواد المأساة والملهاة في القرن السابع عشر أمثال "كورني، وراسين، وموليير"، واستطاع أن يضع اللبنات الأولى في المسرح الشعري، فكتب مسرحياته في القالب العمودي، مستوحيًا معظم موضوعاتها من التاريخ، فكتب " علي بك الكبير، مصرع كليوباترا، قمبيز، عنترة، مجنون ليلى، الست هدى"، وإن اتسم شعره فيها بالغنائية، وربما لكونه أفضل شعراء القصيدة العربية جعله يطيل في وصف المشاهد المسرحية باقتدار، وذلك يُعد عيبًا دراميًا، ولكن صوره وتعبيراته المستحدثة الجميلة واقتحامه هذا الفن الجديد بمهارة يجعله رائدًا للمسرح الشعري، كما هو رائد لفن الشعر.

ثم برع في كتابة هذا النوع أيضًا " عزيز أباظة " الذي بَرعَ في فن الرثاء، فعبَّرَ عن المآسي تعبيرًا دراميًا رائعًا، إلاَّ أنه لم يخرج عن جلباب شوقي كثيرًا، فقد تأثر بمبادئ المسرح الكلاسيكي، واستقى معظم مواده الدرامية من التاريخ، فكتب

" قيس ولبنى، الناصر، العباسة، شجرة الدر، غروب الأندلس، شهريار، قافلة النور، قيصر، أوراق الخريف، زهرة " .

وجاء على خلاف النمط السابق عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور، فقد استطاعا أن يعبرا بالشعر الجديد " شعر التفعيلة " تعبيرًا دراميًا رائعًا، فوجد كل منهما في الشعر الحر الانطلاق في التعبير، وتكسير قيود القالب العمودي، فقدم صلاح عبد الصبور مسرحه في حدود التراجيديا الكلاسيكية وبأفكار الواقعية الاشتراكية، واتسم مسرحه بالرمزية الشديدة، والتي ينقل من خلالها الواقعية، فكتب " مأساة الحلاج، الأميرة تنتظر، مسافر ليل، ليلى والمجنون، بعد أن يموت الملك ".

وكان الشعر قبل صلاح عبد الصبور يسيطر عليه أسلوب واحد، ولكن صلاح عبد الصبور خرج من هذا الإطار واستخدم أساليب متعددة، كل أسلوب يتفق مع العمل المناسب له، مما جعل علي الراعي يقول في دراسته " المسرح في الوطن العربي " : " أما الميلاد الحقيقي للمسرح الشعري فإننا خليقون بأن نجده لو رحنا نتفحص أعمال صلاح عبد الصبور " [1].

واتخذ المسرح الشعري على يد عبد الرحمن الشرقاوي شكلاً مغايرًا عن كل سابقيه، فقد تأثر الشرقاوي بالمذهب الواقعي الاشتراكي " والواقعية الاشتراكية تشترط بشكل حازم إظهار النزاع الطبقي والمدافعة عن المكاسب التي حققتها الثورة البروليتارية للفئة الكادحة "[2]، فأخذ الشرقاوي على عاتقه معالجة هموم أبناء الوطن، سواءً في صراعها الداخلي المتمثل في الصراع ضد فساد السلطة والحكم، أو الصراع الخارجي المتمثل في مواجهة المستعمر.

---

(1) علي الراعي ، " المسرح في الوطن العربي " ، عالم المعرفة ، (٢٤٨) ، الكويت ، أغسطس ١٩٩٩م ، ص ١٦٩.

(2) الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن ، مجموعة من الكتاب الروسي ، ترجمة : محمد مستجير مصطفى ، دار الثقافة الجديدة ، ط١ ، ١٩٧٦م ، ص ٤٠.

واستخدم الشرقاوي موضوعات مسرحه من التاريخ، وقدَّم لنا نموذج البطل المثالي ليستطيع أن يقدِّم من خلاله معالجة درامية رائعة، وقد تأثر الشرقاوي بكل من سبقوه في كتابة المسرح الشعري، إلا أنه جعل لنفسه تميزًا في اختيار مادته الدرامية لمعالجة القضايا الهامة التي تمس حياة الإنسان.

وكل هذه النماذج المقدمة، وغيرها من النماذج، تُعد أحد ملامح النهضة الثقافية، وتؤكد قدرة المسرح الشعري في التعبير عن قضايا العصر الحديث بفعالياته المختلفة. وكان من مميزات هذا العطاء المسرحي تنوعه فنيًا، ففي القالب العمودي برزت إبداعات شوقي وأباظة وغيرهما، وفي القالب الحديث برزت إبداعات عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور وغيرهما، ولكن ماذا آل إليه حال المسرح الشعري بعد رحيل هؤلاء؟ وهل استطاع أدباؤنا المعاصرون أن يواصلوا هذه المسيرة؟

فالناظر إلى الساحة الأدبية سوف يجد قلة من الشعراء هم الذين خاضوا تجربة المسرح الشعري، وإذا حاولنا تقصي أسباب هذه الظاهرة نقول إن المسرح الشعري فنٌ راقٍ، وهو من الفنون المركبة، بمعنى احتوائه على أكثر من فن، وأكثر من أداة، ففيه يجتمع الشعر والمسرح، إضافة إلى فن التمثيل والديكور والإضاءة وغيرها، ليُكَوِّنوا جميعًا فنًا جميلاً جديدًا متكاملاً على خشبة العرض، ولا يمكن فصل هذه الأشياء لتقييم العمل الأدبي.

فيقول د. عبد القادر القط في كتابه " فن المسرحية " : " والحق أن النص المسرحي ـ مهما تبلغ قيمته الأدبية ـ لا يمكن أن يكشف للقارئ عن كل قيمه ومعانيه ورموزه إلا إذا ربط القارئ بينه وبين المسرح "[١].

ولا شك أن كل عنصر من عناصر هذا العمل يتطلب مقدرة خاصة، وعلى كل مبدع لهذا الفن أن تتوافر لديه مقومات الكتابة الشعرية ومقومات الكتابة المسرحية، من هنا كانت صعوبة ارتياد هذا النوع من الفن، ولذلك اعتدنا أن نرى المبدع لا

---

(١) د. عبدالقادر القط ، " فن المسرحية " ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان " ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص ١.

يتجه إلى كتابة المسرح الشعري إلا في مرحلة متأخرة من رحلته الإبداعية، حيث يكون حينئذٍ قد اكتسب مقومات هذا الفن بعنصريه.

ولا شك أن هذا السبب هو أحد الأسباب التي تؤدي إلى إحجام مبدعيها عن ارتياد طرائق هذا الفن، إضافة إلى ذلك المشكلات والمجادلات المطروحة حول كل فن، فبالنسبة للشعر تدور بساحته العديد من المشكلات والقضايا والمجادلات، فهناك الصراع بين القديم والحديث والعمودي والشعر الحر، وهناك الأشكال الفنية الجديدة كقصيدة النثر إلى آخرها من المجادلات، أما بالنسبة للمسرح فتدور بساحته أيضًا العديد من المجادلات، فهناك الأعمال الجادة، والأعمال الهابطة، وهناك مشكلة المسرح التجاري الذي لا يعتني إلا بالإيرادات وجذب الجمهور دون النظر إلى جدية العمل المقدم، وهناك المذهب التقليدي، ودعوات التجريب إلى آخر هذه المشكلات والقضايا.

ويمكن القول بأن كل هذه المجادلات التي تدور حول الفنين شغلت الساحة عن المسرح الشعري الحقيقي.



الشخصية الثورية في مسرح الشرقاوي

▪ أهمية الشخصية الثورية

الشخصية هي المحور الأساسي التي يقوم عليها البناء المسرحي، وقد أولى بعض النقاد أهمية فائقة للشخصية قياسًا بغيرها من العناصر البنائية للدراما، واعتبروا أن الشخصيات هي المسرحية، وأن مقدار الصراع الناتج إنما تحدده قوة إرادة الشخصية بأبعادها المختلفة[1]، ولذا ارتضت بعض الدراسات في تعاملها مع خواص الشخصية أن تربط هذه الخواص مع حركة الصراع وتطوره باعتبارها القوة الوحيدة المحركة له[2]، وهذا يعطي حسًا جماليًا في الربط بين العناصر الدرامية، ويبرز قدرة الكاتب في إظهار البناء المسرحي كلاً متكاملاً.

وقد اختار الشرقاوي معظم أبطاله من التاريخ لكي يعطي لنفسه المجال الأرحب والأوسع في توظيف الحدث السياسي والتعبير الثوري، وكثير من الشعراء العرب استقوا مادتهم وأشخاصهم من التاريخ، لأنه يساعدهم في تقديم أمثلة درامية وأحداث جاهزة، يمكن صوغها في شكل مسرحي[3].

والكاتب عليه مسئولية كبيرة لأنه لا ينقل لنا الحدث التاريخي كحدث، ولكنه ينقله إلينا من خلال أبعاد مختلفة تتفق مع رؤيته الخاصة عما يريد أن يعبر به، فالحدث التاريخي لا يُستَخْدم كحدث بقدر ما يُستَخْدم كتوظيف للبناء المسرحي.

فالشخصية هي حياة الدراما، كما قال عنها بيرانديللو، وكل فعل، وكل فكرة في حاجة إلى شخصية، وفي حاجة إلى ما يقوم مقام شعوره المتحرك، بعبارة أخرى إلى شخصيات[4]. نجح الشرقاوي في انتقاء البطولة التي تتمركز حولها الأحداث،

---

(١) لايوس أجري ، " فن كتابة المسرحية " ، ترجمة: دريني خشبة ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ١٩٩٣م، ص ٢١٢ ، ٢٥١.
وانظر كذلك : حسين رامز محمد رضا ، " الدراما بين النظرية والتطبيق " ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٢م ، ص ٤٧١ وما بعدها.

(٢) راجع حسين رامز ، المرجع نفسه ، ص ٣٣٣ وما بعدها.

(٣) محمد أطميش، " الشاعر العربي مسرحيًا "، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، ط١، ١٩٧٧م ، ص ٦٩.

(٤) أريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث " ، بنكوين ، ١٩٦٨ ، ترجمة : يوسف عبدالمسيح ثروة ، بغداد ، وزارة الإعلام ، ١٩٧٥م ، ص٣٠٠.

واختار الشخصيات التي لعبت دورًا تاريخيًا وإنسانيًا عظيمًا، ليقدم البطل التراجيدي، ومن ثم " السقطة التراجيدية "، التي تحققت في الشخصية لدى أرسطو، والتي كانت دائمًا " فاضلة "، وما يثير في نفوسنا الفزع والشفقة، وبالتالي الذي يجعل مصيرها تراجيديًا إنما هو الجانب الفاضل فيها لا الشرير، ففي هذا الجانب نتعرف على أنفسنا، ومعه نتعاطف(١).

فمن أهم سمات التراجيديا أنها تقدم الشخصية الدرامية التي لها مكانتها لتكون أهلاً لإثارة اهتمامنا(٢)، فالثورية التي تتصارع في نفس الكاتب في تعبيره عن الأحداث، نشاهدها أيضًا مجسدة في أبطاله الثوريين منعكسة على القارئ، فاختيار الشرقاوي البطولة التراجيدية، تدفع القارئ إلى الانفعال بالحدث، وتمني أن تسكنه بطولة منقطعة النظير، ليخلص هذا البطل المثالي، فيصبح ثائرًا مثله، ولو في عالم الأحلام والخيال، فالثورية في مسرح الشرقاوي لم تكن ثورية كاتب أو أبطال نصوص فحسب، ولكنها تتجاوز كل هذه الحدود إلى المتلقي ليصبح واحدًا من الأبطال الثوريين، وذلك لتعاطفه الشديد مع الأبطال حينما يقعون تحت سيطرة " السقطة التراجيدية "، فهذه الشخصيات ينتظرها مصير قاتم مؤلم ـ وإن لم يكن الموت دائمًا ـ والشرقاوي يحاول أن يجعل أبطاله يسقطون بسبب خلل ما، وإن لم يحملوا بذرة الشر التي تدفعهم للسقوط " فالمنهج العام للتراجيديا لابد أن يشير منذ البداية إلى أن العاقبة لن تكون خيرًا "(٣).

ويشير لذلك على ألسنة الشخصيات في أكثر من مسرحية مثل قوله عن " صلاح الدين " : " من طيبته يأتي خطؤه ".

---

(١) مولوين ميرشنت ، وكليفورد ليتسن ، ترجمة : د. علي أحمد محمود ، المجلس الوطني للثقافة ، الكويت ، ١٩٧٩م ، ص ١٩١.

(٢) كليفردليج ، موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة ، مجلد ١ ، بغداد الرشيد ، ١٩٨٢م ، ص ٦٩.

(٣) مولوين ميرشنت وكليفوردليتسن ، " الكوميديا والتراجيديا " ، ترجمة : د. علي أحمد محمود ، المجلس الوطني للثقافة ، الكويت ، ١٩٧٩م ، ص ١٩١.

وشخصيات الشرقاوي ذات طابع سياسي مؤثر تشارك في صنع الأحداث السياسية، وتتمسك بالقيم الدينية والعقائدية وتنادي بها، " ويؤمن الشاعر أن الحياة بدونها تفقد كل معنى، وبأن شقاء الإنسان في كل العصور ينبع من تدمير هذه القيم النبيلة بأيدي الطغاة الظالمين، إنه يرفع في أعماله جميعًا شعار العدالة والمساواة والأمن وكرامة الإنسان، وكل ما يمكن أن يتجمع في هذا المعنى الإنساني الكبير : حرية الإنسان في ممارسة إرادته، وعيش حاضره، وصنع مستقبله، بلا قهر ولا خوف "[١].

" لذلك يختار لمسرحياته من الشخصيات من يمكن أن يحملوا هذه المعاني، لأن مصيرهم قد رَسَمَ لهم أن يكونوا طرفًا في هذا الصراع الأزلي بين الخير والشر في المجتمع الإنساني " [٢].

فالتراجيديا تفترض وجود كوامن السقوط منذ البداية " داخلية كانت أم خارجية "، وبالتالي تمهد من خلال تطور الصراع لسقطة البطل التراجيدي " الهامارتيا " في خط تصاعدي ينمو ويتضخم، حتى يصبح السقوط الكامن أو المؤجل أمرًا لا محال ولا فكاك منه، وهنا تتبدل أحوال البطل من السعادة إلى الشقاء، لا بسبب الخبث والشر في تكوينه، بل بسبب زلل عظيم أو ضعف ما[٣].

▪ سمات الشخصية الثورية

الشخصية في مسرح الشرقاوي تتسم بالثورية، وهذا ما دفع الشرقاوي إلى الرجوع إلى التراث العربي، ينهل منه حتى يستطيع من خلال ذلك أن يبرز نضال الأبطال في وجه الظلم والاستعمار والسلطة.

---

(١) عبدالقادر القط ، " فن المسرحية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ص ٢٠١.

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٠٢.

(٣) أرسطوطاليس ، " فن الشعر " ، ترجمة : شكري محمد عياد ، القاهرة ، ١٩٦٧م.

وحظيت الشخصية الثورية باهتمام كبير، وليس أدل على ذلك من أنها احتلت عناوين الكثير من مسرحياته مثل " مأساة جميلة " التي توضح ثورية الفتاة المناضلة جميلة بوحريد الجزائرية في وجه الاحتلال الفرنسي، " الفتى مهران " ويشاهد فيها القارئ بطولة من نوع جديد ضد الظلم والطغيان للفتى مهران ورفاقه، " ثنائية ثأرالله " : " الحسين ثائرًا ـ الحسين شهيدًا " التي يظهر من خلالها الصراع الدرامي المتصاعد بين قوى الخير والشر معًا، وتبرز دور الحسين في مواجهة السلطة المستبدة. " ثنائية صلاح الدين " : " النسر والغربان ـ النسر الأحمر " التي تظهر بطولة فارس عربي منقطع النظير في بطولته وأخلاقه، " عرابي زعيم الفلاحين " ونلاحظ فيها ثورية عرابي ضد الاحتلال وفساد الخديوي.

وإذا ما نظرنا إلى هذه العنونة التي صدَّر بها الشرقاوي معظم مسرحياته، نلاحظ أنها تحمل جانبين :

الأول : أنها تعبر عن قضايا وطنية ذات صراع ملحمي أمام الطبقة العليا أو المستعمرين، وهذا بطبيعة الحال لابد أن يُظهر من خلال الأحداث الشخصيات الثورية التي تواجه هذا التيار الظالم الذي لا يهتم إلا بإشباع رغباته الشخصية، غير مهتم بالقضايا والمشكلات التي يعاني منها الشعور الجمعي.

والثاني : أن الشرقاوي جعل لكل مسرحية شخصية رئيسية تدور حولها الأحداث، وتكون إما خَيِّرة شديدة النقاء مطلقًا، وإما شريرة خالصة، وذلك ناتج من طبيعة الصراع " الخير في مواجهة الشر "، باعتبارهما ثوابت متناقضة، وجعل حول هذه الشخصية شخصيات أساسية ذات طابع هام في البناء الدرامي، ولكنها تخدم في المقام الأول الشخصية الرئيسية.

ثم نجد كثرة هائلة من الشخصيات الهامشية، التي يمكن إغفال بعضها مع التركيز على تتابع ونمو الحدث. فعلى سبيل المثال، مسرحية " تمثال الحرية " وهي مسرحية من فصل واحد، بها أكثر من عشرين شخصية، وهذه الكثرة بطبيعتها لا تعطي المساحات الزمنية المطلوبة لنمو الأحداث وتطورها، وتؤثر

أيضًا على تطور الشخصية وبنائها دراميًا، وهذا ما يدفع الشرقاوي في بعض الأحيان أن يأتي بأحداث غير مبررة، ولا تتناسب مع المد الطبيعي لتطور الشخصية بأبعادها الاجتماعية والنفسية والحركية.

وحينما أراد الشرقاوي أن يبرر لكثرة الشخصيات قال : " أحاول الكتابة باقل عدد ممكن من الشخصيات، ولكني أتعرض في مسرحياتي لمساحات واسعة من الناس والأحداث، وأختار موضوعًا شبيهًا بالملحمة، وأحاول أن أستغل السرد الروائي ككسب للبناء المسرحي، فطبيعة الموضوعات هي التي فرضت كثرة الشخصيات " [١].

ومجمل أعمال الشرقاوي لم تنج من هذا النسق، فعكست شخصياته الثابتة الملامح ثباتًا آخر على مستوى رؤيته الفنية وتطورها، حيث أن ثبات رؤية الفنان يعني ثبوته عند موقف واحد، وانعدام تطوره الفني، بينما مجموعة القيم التي يتعامل على أساسها الفنان لا يمكن أن تكون قابلة لمثل هذا الثبات، فهي باستمرار قابلة للتغيير والتعديل كلما اتسعت تجربة الفنان وزاد نضجه، وعمق إحساسه، وبالتالي فنه خاضع للتطور والانتقاد من مرحلة إلى مرحلة[٢].

▪ ثورية المرأة في مسرح الشرقاوي

في مسرحية " مأساة جميلة " تعمل فرنسا جاهدة لاحتلال الجزء المقابل لها من ناحية البحر (الشمال الأفريقي)، ليتحقق لها السيطرة الاقتصادية على المنطقة، وهذا ما يحلم به القادة العسكريون، بينما يعتقد البعض أنهم يدافعون عن شرف فرنسا، ويبدو صدى الاحتلال في قسوة الممارسات العدوانية التي تُرتكب في حق الشعب الجزائري، وفرض التبعية عليه في مختلف النواحي الثقافية واللغوية والسلوكية، وإنهاء السيطرة الاقتصادية والسياسية. ولمواجهة هذا العدوان الغاشم

---

(١) حديث مع الشرقاوي ، مجلة المسرح ، نوفمبر ١٩٦٩م ، ص ٥٢.

(٢) د. عبدالمحسن طه بدر ، " الروائي والأرض " ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٨م ، ص ٣٢.

ظهرت جبهة التحرير تنادي بحرية الوطن، وتندد بممارسات فرنسا العدوانية، حتى اشتعلت الثورة في كل مكان، مُجَسَّدَة في أبطالها الثوريين من كل طوائف الشعب. فنجد مثلاً " جميلة " بطلة المسرحية، وهي طالبة نذرت نفسها للنضال، وأظهرت البطولة الثورية الرائعة في الدفاع عن شرف الوطن، وحملها الحقيبة المليئة بالوثائق لتوصيلها إلى المجاهدين، ورفضت ترك المهمة لعَمَّار " الشاعر " أو لعَزَّام " الضابط " أو لجاسر " القائد "، وقولها بإصرار :

" لا .. بل أنا ..
فأنا بزيي المدرسي وبالحقيبة ..
لن أثير شكوكهم إن باغتونا " [1].

أي بطولة تلك التي تحملها جميلة، وتجعلها تقف بإصرار وترفض أن يقوم بهذا العمل غيرها من أبناء الوطن، أي ثورية تلك التي احتوت الفتاة، وحركتها، لتصبح من الفدائيين الذين نذروا أنفسهم في سبيل الدفاع عن قضايا آمنوا بها.

فهذه الثورية التي يحملها البطل هي التي تثبت الأرض تحت أقدامه، وترسخ المفاهيم النبيلة داخله. وتختلف بطولة جميلة عن غيرها من أبطال مسرح الشرقاوي، لأنها ليست البطولة التراجيدية التي أرادها لها الشرقاوي لكي تقع في خطأ بإرادتها، أو نتيجة ظروف خارجية عنها، فوقوع البطل في مثل هذه الأشياء يستجلب عطفًا، ونأسى لمصيره، والبطل هنا لم يرتكب خطأً، ولم يُدفَع له، لأن جميلة وجدت نفسها في بلد يعاني من ويلات الاحتلال، وهذا كفيل بأن يشعل داخلها الثورة، ويجعلها بطولة ثائرة، بالقدر الذي ينأى بها عن البطولة التراجيدية تمامًا. تقول جميلة :

" في مثل سني يسقط الآلاف من شهدائنا ..
وعلى الشفاه، مع الدم المسفوك رنَّ هتافهم ..
تحيا الجزائر " [1].

---

(١) " مأساة جميلة "، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٢م ، ص ١٨٦.

تحيا الجزائر " [١].

ونلاحظ أن الشرقاوي يستخدم الجُمل الثورية لدى أبطاله، فالهتاف الذي نطق به الشهداء " تحيا الجزائر" هتاف ثوري، وهي أقرب كلمات إلى قلوب الثائرين حينما تهان الأرض أو تسلب من أي عدو، فهذا الهتاف وُلِدَ مع الثورة في لسان الثائرين.

ويجعل الشرقاوي إحساسِ المرٍأة بالظلم يتصل بإحساس الرجل لا تنعزل عنه، بل تشاركه وتساهم مساهمة فَعَّالة في الدفاع عن الوطن، ولا يقل دورها بأي حال من الأحوال عن دور الرجل، فنموذج المرأة في دراما الشرقاوي مماثل لنموذج الرجل. وربما كان الهدف من ذلك خروج المرأة من كبوتها، ودعوتها لأن تعرف الدور المُناط بها في ظل الظروف السائدة والمحيطة بها.

والشرقاوي يجعل من أبطاله ثوارًا منذ طفولتهم، وذلك لما تقع أعينهم عليه من قتل وتعذيب ودماء، فتروي لنا جميلة عن طفولتها ما يوحد بينها وبين مئات الأطفال الذين مات آباؤهم في معركة التحرير.

جملية : أنا في الطفولة كنت أحلم أن أكون مجاهدة، ورأيت أمي وهي تُقتل فوق قبر أبي الشهيد، فمضيت للجبل الأشم، وعلى الطريق على مشارف قريتي، قال الكبار لي : ارجعي .. فغدًا يجيء الوقت [٢].

فجميلة لديها مشاهد من الطفولة المؤلمة الحزينة القاتمة، ما يؤهلها لكراهية الاستعمار والثورة ضده، " ولما كان الضيم الفردي يجر دائمًا إلى نجدة جماعية، فقد كان من الطبيعي أن تستشعر الجماعة كلها العزة في نفسها وفي أفرادها، وألا تتساهل فيما يتعرض له الفرد، مثله في ذلك مثل الجماعة كلها إذا تعرضت لمن يتحيفها أو يعمل على الانتقاص من قدرها أو الإغارة عليها " [٣].

وكانت جميلة هي شعلة البدء الحقيقية في تفعيل الدور الجماعي، وإبراز الشخصيات الثورية تباعًا على مسرح الأحداث.

---

(١) " مأساة جميلة " ، ص ٧٠.
(٢) " مأساة جميلة " ، ص ٨٢.
(٣) د. عبدالحميد يونس، " الأسطورة والفن الشعبي "، المركز الثقافي الجامعي ، القاهرة ، ١٩٨٠م ، ص ١٤٤.

وكوكب في " النسر والغربان " تدافع عن قضايا الوطن، وتثور حينما يتعرض وطنها للإغارة أو الإهانة من الأعداء، ومع أنها تعمل في خيال الظل في المسرح، ذلك الدور الذي يدفع بها إلى الشبهات، إلا أنها تفضل جلد العيش، وتحافظ على شرفها، فتثور أيضًا حينما يتعرض لها عليش وتقول :

كوكب : إني لك ولأمثالك
أن تعرف شيئًا عن أنثى
تملأ رئتيها بغبار
الطرق المتربة
لكي تحتفظ بعفتها !!![1]

ونجد ليلى في " وطني عكا " تنوح على دم الشهداء وعلى وطنها وأهلها بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧م، ويستجيب لها كل أبناء الوطن لمواصلة العمل الفدائي، وتكسير كل قيود الاحتلال، ومواجهة الظلم والطغيان، فتوجه ليلى خطابها الثوري الحزين لتستنهض به الهمم، وتشحذ به العزائم، وتبعث في النفس الحمية والمدافعة عن الحق.

ليلى : حتام يقهرنا الرجال المخطئون
لِمَ لَمْ نعد نقوى على أن نَقْهَرَ
الطغيان والبطش المعربد والجنون؟؟
ألأنهم لا يُهزمون؟
لِمَ لَمْ يعد في وسع كل فضائل
مقاومة الرذيلة؟
لِمَ يمسك الشيطان في أظافره الشوهاء
ميزان الفلك؟!!![2]

---

(1) " النسر والغربان " ، دار المعارف ، ط١ ، ١٩٧٦م ، ص ٣٤.
(2) " وطني عكا " ، دار الشروق ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٠م ، ص ٢٦

فهذه الثورة التي تستخدم النواح والبكاء والحزن على المفقود تلجأ إليها المرأة كوسيلة للتعبير عن الحزن الشخصي، والشجن المعنوي الذي تقوم به الشخصية تجاه ذاتها وقوامها. فالشاعر يوظف هذا الشكل من الخطاب الذي يرتبط في الوجدان الشعبي بالاستسلام للحزن والبكاء على المفقود إلى صيغة إيجابية، وإن احتفظت بوظيفتها الأساسية.

"إن هذا الشكل من أشكال الخطاب المسرحي، نجده دائمًا عند انكسار وهزيمة البطل أو الجماعة، فَيُعد تعبيرًا على الفقد والخسران، إن العديد يؤكد على عِظَم المُصاب، وجلل الأمر " [1].

وهند في "مأساة جميلة" تثور ضد الأعداء لأنها تمتلئ مأساة من مرارة التجربة التي فقدت فيها عرضها وعقلها وأصبحت كائنًا محطمًا ، فتحذر جميلة ألا تنام طول عمرها حتى لا يصبها العار كما أصابها.

هند (بخطورة) : لا تنامي يا جميلة طول عمرك
هم يقبلون ونحن في نوم عميق .. فنفيق
كي نلقى محاسننا تُباع على الطريق
قد نمت يومًا ساعة فإذا بهم يتجمعون
وثبوا عليَّ كأنهم سرب الذئاب
وسطوا على عقلي، وفروا
إنهم هربوا به .. هربوا به ..
ورموه في بحر سحيق في لجة سوداء
يرقص فوقها مسخ مخيف[2].

وهذه التجربة المريرة تنقلها هند إلى البطل، فتحذر جميلة حتى لا تلقى نفس المصير الذي لقيته هند في السجن على يد زبانية الاحتلال، والدافع في ذلك حب البطل لكونه رمز يحمل قيم الوطن.

---

(1) سامية حبيب ، " دلالة المقاومة في مسرح عبدالرحمن الشرقاوي "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م ، ص ١٨٦.

(2) " مأساة جميلة " ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٢م ، ص ٢٠٩.

وسلمى لا تستطيع أن تنعم بحبها لمهران في مسرحية " الفتى مهران "، وذلك لسيطرة هموم الوطن عليها، واشتراكها مع جماعة الفتيان، فهي تستقبلهم في منزلها بعد وفاة زوجها هاشم، وتبث فيهم روح الحماسة والشجاعة.

أما سلمى فقد استطاع الشرقاوي أن يعبر عن توافق شخصيتها وظروفها مع الصراع النفسي والخارجي لها. فصراعها النفسي كان تدريجيًا، ظهر في البداية في صورة تمردها وأحاديث الآخرين عنها، وحديثها عن ذاتها، وجاء كل ذلك متضافرًا مع تطور الأحداث الرئيسية، والصراع العام في المسرحية، لذا كان انفجارها النفسي بعد غياب زوجها هاشم واستشهاده في الحرب، ثم حبها للفتى مهران، وكان الترابط بين الصراع الداخلي والخارجي في شخصيتها مؤثرًا وفعالاً في تطور الصراع الرئيسي حتى النهاية. لقد استطاعت بتلاؤم ملامحها النفسية، وأفعالها بالمسرحية مع الصراع الذي خاضته، وحوارها مع الفتيان وغيرهم، أن تساهم في تطوير الصراع وتكثيفه، وأن تدفع بكثير من الأحداث إلى الأمام.

" لقد أطلق عليها الشرقاوي لقب (الفتاة) ليؤكد أنها لا تختلف في طبيعتها وتصرفاتها عن الفتيات، وشرف الفتوة لديها جعلها تحافظ على شرفها بعد غياب زوجها رغم إغراءات (عوض) لها كما يتمثل في تضحيتها لإنقاذ مهران ورفاقه من السجن بذهابها إلى قائد جيش الأمير، وأيضًا في دفاعها عن شرفها بالخنجر حين راودها قائد الأمير عن نفسها، وفي قتلها (حسام) حين تبينت حقيقته " [1].

لقد جسَّد الشرقاوي ما دار في نفسها كأنثى من قلق وجموح وطيبة وانكسار، وما ينتاب نفسها من تناقضات، حتى بدت متناقضة مع نفسها في أحيانٍ كثيرةٍ، فهي تتعاون مع الفتيان أنصار الفقراء، وتؤمن بمبادئهم، وهي تحلم بالمجد والثراء حين يكتب لها " مهران " أغنية تغنيها فتصير سلطانة للطرب، وتملك أفخر الثياب، وأبهى العطور، وأجمل القصور.

---

(1) محمد السيد عيد ، " التراث الشعري في مسرح عبدالرحمن الشرقاوي " ، كتاب الثقافة الجديدة ، ١٩٩١م ، ص ٩٧.

فقد ساهمت "سلمى" إلى حد كبيرٍ في التمهيد للأحداث بالمسرحية، وفي توضيح العلاقات بين الشخصيات، وقد شاركت الفتيان في جهادهم وخططهم، وارتبطت معهم بعلاقات أُسرية حميمة ، فزوجها " هاشم" أحد الفتيان، وحلت مكان زوجها في غيابه، فكانت تخفي الفتى "مهران" في دارها، وتدعو الفتيان لعقد اجتماعاتهم عندها، تشاركهم الرأي والمشورة، وجسدت موقف المرأة التي تشارك في النضال.

وتنصح مهران بعدم التنازل مع الأمير..

سلمى : سيدي لا تتنازل

لا تناور، إن هذا

كله ضد طباعك(١)

والشاعر يبرز قدرة المرأة على تحمل أعباء الوطن، والقيام بدورها الوطني الاجتماعي والسياسي في مناصرة القضايا الوطنية مهما بدت، وإن لم تنل حظًا من التعليم و الثقافة.

فالمرأة هنا قوية، جريئة، واعية بحقوقها وواجباتها، تُؤْثِرُ الوطنَ بأغلى ما تملك، وتخوض المخاطر من أجل النصر والتحرير، فنجدها فدائية، تحمل القنبلة والمدفع في وجه العدو، ونجدها ثائرة حاملة قيم الثورة والتغيير. فنجد أم رشيد بعد استشهاد ابنها الوحيد في إحدى العمليات الفدائية ..

أم رشيد : أنا ذي الآن مكان ابني رشيد

هو ذا مدفعه الرشاش (تُظهر مدفعًا من ثيابها)

إني أحمل المدفع كي أضرب طول العمر مثله

وغدًا تزهر من هذا الهرم المسكوب جمرة

وتضيء القبر زهرة .. هكذا نصنع للعالم فجره(٢)

---

(١) " الفتى مهران " ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦م ، ص ١٦٨.

(٢) " وطني عكا " ، ص ١٨٩.

ونجد " سيمون " الراقصة الفرنسية في " مأساة جميلة " تجسد الملمح الأخلاقي لتعاونها مع الفدائيين الجزائريين، وتثور ضد القيادة الفرنسية المحتلة، وهي امرأة ضعيفة تقف ضد قوى البطش، فجعل الكاتب موقفها ميلودراميًا ..

سيمون : وذهبت للمسئولين وشكوت لهم
أني بعت ما في البيت لكي نأكل
والطفلة تمرض مع هذا من سوء التغذية ..
فقالوا (...) قالوا لي : هي بنت بطل حقًا
لكنا نحن خسرنا الحرب.
وعلينا أن نحتمل الوضع.
فَبَصَقْتُ عليهم وَمَضَيْتُ للشارع
أصْرُخُ في الناس :
فليسقط تجَّار الموت، فليسقط صُنَّاعُ اليأس.
ورموني في السجن شهورًا، ولمَّا حُررت أخيرًا
وجدت الطفلة قد ماتت! [1].

إن المأساة التي مرَّت بها سيمون على أيدي صنَّاع الحرب، وساسة البطش في بلادها، مأساة حولت الشخصية كلها إلى علامة ميلودرامية في النص " فتاة أو امرأة أو مخلوقًا ضعيفًا لا حول له، يصبح ضحية لضربات ومؤامرات تحيكها له شخصيات شريرة، تمتلك القوة والنفاق والشر " [2]، مما دفع المتلقي إلى التعاطف مع سيمون.

ومن الأدوار الرائعة التي تجسد ثورية المرأة في دراما الشرقاوي " زينب بنت علي " في مسرحية " ثأر الله "، فهي مناضلة، خرجت للقتال مع الحسين، " وكان لكلماتها وقع السيف كما قال الحسين " [3].

---

(١) " مأساة جميلة " ، ص ١٥٧.
(٢) د. هدى وصفي ، " حداثة الميلودراما " ، فصول ، مايو ١٩٩٦م ، ص ١٢٥.
(٣) " الحسين ثائرًا " ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٩م ، ص ٢٢٥.

لقد وقفت " زينب " تساند " الحسين " كما فعلت " جميلة " مع " جاسر "، و" سلمى " مع " هاشم " و" مهران "، و" كوكب " مع " محمود "، وواجهت " زينب " يزيد في ثبات وقوة وشجاعة بعد استشهاد الحسين، وتصب عليه جام غضبها، وتقذفه بوابل من اللعنات، حتى تهتز صورته أمام حاشيته.

زينب : أنت لن تسمع طول العمر إلا صرخات ونذيرا
فسيمسي الليل في أذنيك ويلا وثبورًا
وستغدو نسمة الصبح هجيرًا
أنت في قلعة البطش أمير، فستغدو في عراء
فتحت أفواهها فيه القبور، ومشى الأموات نحوك
هي ذي رأس " الحسين بن علي " تصفعك

يزيد : (يزحف على العرش)، لا كفى فلتسكتوها

زينب : قطرات الدم تساقطن منها فوق وجهك
وعلى كفيك يا قاتل أشلاء الضحية، وعلى شدقيك دم ..
كل شيء هاهنا يطفح منه الدم .. الدم
قسمًا بالله لن يُغْسَل هذا الدم حتى ننتقم.

فتثور زينب في وجه يزيد، لا تخش بغيه، ولا ظلمه، ولا سلطانه، وتذكره بما فعل من جرم، وأنه سوف يُرد عليه بعذاب من الله شديد. فزينب هي المرأة المثالية، وهي النموذج الإيجابي للبطولة النسائية الثائرة. تخرج للقتال مع الحسين، وتدافع عنه :

أنا ذي ماضية أدفع عنك
أنا لن أتركهم كي يصنعوا
مثلما قد صنعوا بأبيك.[١]

وهي بالإضافة إلى ذلك تشحذ همم الرجال، وتنزع عنهم التراخي والتردد، وتبث فيهم روح الشجاعة والإقدام في الدفاع عن الحق، والثبات في ساحة النزال.

---

(١) " الحسين ثائرًا " ، ص ٢٢٥.

والمرأة في مسرح الشرقاوي لها صور متعددة، فهي من جنسيات مختلفة، وتنتمي إلى طبقات اجتماعية متنوعة، ما بين فقيرة معدمة أو متوسطة، إلى أخرى ثرية، أو تعيش في القرى والمدن، ومتأثرة بثقافات متنوعة مختلفة. وتنال حظًا متباينًا من التعليم، وأحيانًا تفقده تمامًا. كل هذا التباين أثرى الشخصيات النسائية، وجسد تعبيره عنها وعن أزمتها في مختلف المواقع.

والشرقاوي يجعل من المرأة كائنًا اجتماعيًا يشارك في حركة التقدم الاجتماعي، ويساهم في حركات التحرر الوطني، إذا توافرت لها الظروف، إلا أنها ظلت في تناقض شديد بين الحفاظ على القيم والتقاليد، وبين الأخذ بالجديد والتحرر، أو بين ما هو موروث وما هو تحرري، " فما بين الاتجاه التقليدي الراكن، إلى الموروث الأخلاقي والعرف الاجتماعي، وبين الاتجاه الجديد الذي يدعو ـ في ظل المتغيرات الحضارية والاجتماعية ـ إلى النظر في قضية المرأة، بما يلائم هذه المتغيرات، كانت أزمة الشرقاوي، وربما كان افتقاد التفكير الجذري الثوري الذي يتحقق من خلال وحدة النظرية والممارسة، من أهم العوامل التي هيأت لهذه الأزمة الظهور فنيًا " [١].

تأثرت صورة المرأة عند الشرقاوي بالصراع السياسي الدائر، وشاركت فيه بدرجات متفاوتة، إما بالمشاركة الفعلية، أو المساهمة في جزء محدد منه، وهي مع ذلك لا تنفي إحساسها الذاتي باختلاف طبيعتها، وهمومها الأنثوية والجسدية. وهذا الصراع الثنائي لدى المرأة يمثل شكلاً من أشكال الانقسام الفكري أو الازدواجية بين التقدمية السياسية والرجعية الاجتماعية، وقد ساهمت المرأة في الصراع السياسي على النحو التالي :

---

(١) محمد إبراهيم مدني ، " مسرح عبدالرحمن الشرقاوي .. دراسة نقدية " ، رسالة ماجستير ، كلية الدراسات العربية ، جامعة المنيا ، ١٩٨٨م ، ص ١٩٨.

١. المشاركة الفعلية الكاملة

حيث تظهر البطلة ثائرة وقائدة للكفاح الوطني ضد الظلم أو الاستعمار، مثل " جميلة بوحريد "، و" سلمى الغجرية "، و" زينب بنت علي ". فجميلة دفعتها ظروف استشهاد أمينة للدخول في جبهة التحرير، وتتحول إلى فرد رئيسي في التنظيم السري لأبطال المقاومة، وتأخذ على عاتقها كافة المهام الصعبة، ثم تتحول في المحاكمة بعد القبض عليها إلى رمز بطولي يُعد نموذجًا للمرأة البطلة الثائرة.

أما سلمى فهي تشارك الفتيان في جهادهم وخططهم، وترتبط معهم بعلاقات أسرية حميمة، لأن زوجها أحد الفتيان، وهي ترتقي سريعًا داخل تنظيم الفتيان، أو تحل محل زوجها هاشم في غيابه، وتخبئ الفتى مهران في دارها، وتدعو الفتيان لعقد اجتماعهم في دارها، وتشاركهم الرأي والمشورة، وتتصدى لرجال القصر والسلطان، وتغني للأرض وللثورة وللفلاحين البسطاء، وتستخدم الحيلة للإفراج عن مهران، وأخيرًا تقتل قائد جند الأمير، فسلمى عاصفة سياسية ثائرة في وجه السلطة.

أما زينب بنت علي في " ثأر الله " فهي تشارك مشاركة فعَّالة وإيجابية، فكانت في وسط المعركة تدافع عن الحسين، وترد عنه أذى الظالمين، ووقفت بكبرياء شديد ضد " يزيد بن معاوية " وحاشيته تقذفهم باللعنات التي تصب على رؤوسهم كالحميم، وتذكرهم بهول ما فعلوا، وأن هذا الجرم لن يتركهم أبدًا، وسيظل عارًا في جبينهم، يحيط بهم ويحاصرهم في منامهم ويقظتهم، مهما أقلتهم أرض، أو أظلتهم سماء، وزينب هي المرأة المثال النموذج عند الشرقاوي كما قلنا من قبل، لأنها لم تقع في شرك الرجال، وظلت ثائرة تساند الحق، وتدافع عنه على طول الطريق.

٢. المشاركة الجزئية

وهي مشاركة لا تتضح على مستوى الصراع المباشر، لكنها لا تقل أثرًا عن المشاركة الفعلية المباشرة، وتتحدد في موقف المرأة من الرجل السياسي، وتكوينه

والوقوف بجواره أو خلفه، مثلما فعلت " جميلة مع جاسر "، " وهند مع عمَّار "، " وسيمون مع عزام "، " وسلمى مع هاشم " ثم مع " مهران " فيما بعد، و" زينب مع الحسين "، و" كوكب مع محمود " حتى وإن اختلفت أوضاع ارتباطها مع الرجل، وشرعيتها من زوجة أو أم أو أخت أو عشيقة، وغير ذلك.

ومن الممكن أن تكون المرأة عائقًا في طريق النضال حينما تثبط من عزيمة الرجل، وتضعف إيمانه بمبادئه الثورية، مثل زوجة مهران " مي " أم البنين، حينما طالبته بضرورة التخلي عن مبادئ الفتيان، ورسالته نحو القرية، ودفعته للسعي وراء المنصب والمال أسوة بغيره من الرجال، وأثقلته بغيرتها الشديدة من " سلمى " أو زوجة الفتى " وائل "، التي تقارن نفسها وزوجها بالقاضي بجير وزوجته، فينفجر قائلاً :

" إننا نحتاج من زوجاتنا أن يشعرننا في كل خطوة

أننا حينما اخترنا طريقًا، غير ما اختار بجير أو بجيرة

فلأننا أقوياء، شرفاء، قادرون

إن ما نحتاج من زوجاتنا لهو الإيمان والإعجاب

بالدور الذي ننهض به، لا الإذعان له " [١].

إن دور المرأة في هذا المحور يتطلب منها المشاركة النفسية للرحلة والإيمان الكامل بضرورة الجهاد لتحقيق رغبات المجتمع التي هي جزء كبير منه لكنه في المقابل " الرجل أو المجتمع " لا يمنحها الثقة والحق الإنساني المشروع، مما يعطل حركتها، ولا يساعدها على الفعل الإيجابي الخالص، فتظل بين دائرتي الرحى. إنها أزمة مجتمع عاجز عن تطوير عقليته ومفاهيمه تجاه جزء حيوي من نسيجه.

---

(١) " الفتى مهران " ، ص ٣٧.

▪ تطور الشخصية داخل الأحداث

تتطور الشخصيات في البناء الدرامي عند الشرقاوي تبعًا لتطور الأحداث، فشخصية مهران، مثلاً، لها أكثر من بُعد، فهو لص شريف، يتمرد من أجل الشعب، ليعيد توزيع الثروة على الناس بالحق، وهو في نفس الوقت الإنسان الذي يحزن، ويحب، ويخاف، ويحلم، ويقلق، وهو شاعر يكتب الأغاني، وهو مثقف يحمل هموم المثقفين ومشاعرهم القلقة.

ولكن الشرقاوي منحه بعض السمات النفسية والعقلية التي أبعدته عن نموذج " البطل القومي " حيث جعله شخصية مترددة بين الثورية والمساومة بين الشاعرية والعنف، بين الصعلكة الفردية و" الالتزام الجماعي ".

والعنف عند مهران كان عنفًا إنسانيًا يخدم قيمًا إنسانية. رأيناه عندما بارز قائد جيش الأمير، يمنحه فرصة النجاة مرتين.

فكان دائمًا ممزق الصراع بين القلب والعقل، أو بين الحب والواجب، فلم يكن سياسيًا ناجحًا، ولا مقاتلاً قويًا، فقد تألم من أجل أعدائه، فحين قتل عدوه القائد أخذ يحادث " سلمى " بتأثر عميق قائلاً عن عينيه :

كانتا تستعطفان ..
كان في عينيه شيء ضارع روعني ..
ذلك الذعر الذي يدهم الإنسان بغتة ..
حين يغدو كالفريسة [١].

ما هذه الرقة والشاعرية المرهفة التي تسيطر على مهران فهي لا تتناسب مع بطلٍ ثائر يحمل هموم الوطن ويدافع عن قضاياه الكبرى. وقد يبغض البطل المناضل سفك الدم والوحشية لكنه حين يضطر إلى القتل لمقاومة الظلم وتحقيق الحرية والكرامة لوطنه، لا يستشعر كل تلك الرقة والرهافة التي يشعر بها مهران، فهي لا تتناسب مع الموقف في مواجهة عدو متربص لقتله ولابد من مواجهته،

---

(١) مسرحية " الفتى مهران " ، ص ٦٤.

وشخصية مهران تعكس تركيبة سيكلوجية محيرة بما تحوي من تناقض، فهو قائد سياسي محارب يحمل سيفًا صارمًا، يستخدمه للدفاع عن العدل، والحق، والحرية، والكرامة في قوة وبأس، لكن شعوره بالندم المعذب يفاجئنا.

ولا يلبث أن يؤكد تناقض شخصيته وتشوشها، حين نجده فجأة يتغني بأحلامه الوردية المتفائلة قائلاً لسلمى :

" لا تجزعي .. مهما يكن ..
مهما تداهمنا الحوادث فالأمل سيظل يسطع في الحطام ..
وسيقبل الزمن السعيد .. ويغرد القلب الحزين " [١].

" وعوض " من مجموعة الفتيان، تشير الجملة الأولى التي ينطق بها في المسرحية إلى طبيعة شخصيته، ومشاعره، وما يحمل من مشاعر الحقد على " مهران " يقول :

" رحبوا بي أولاً، وسلوني بعد عن مهران " [٢].

وهو **" يدخل أنيق حسن المنظر، يلبس ثوبًا فاخرًا ليس هو ثوب الفتوة " [٣].**

والحوار الأول بينه وبين " مهران " يشير إلى موقفه المختلف عن موقف " مهران " من القرية، إذ يعترض على إعطاء القرية نصيبًا من ثمن النبيذ المسروق، و" عوض " يطمع في تولي قيادة الفتيان، يقول :

" إنني أكتب شعرًا مثل مهران وأفضل ..
إنني أقرأ أكداسًا من الكتب ومهران زعيمك
إنما يقرأ من فضل الذي أعطيه له
إنني أحمل سيفًا باترًا أقطع من كل سيوفه ..
في ذراعي هذه قوة عشرين كمهران زعيمك

---

(١) " الفتى مهران " ، ص ٦٥.
(٢) " الفتى مهران " ، ص ١٠.
(٣) " الفتى مهران " ، ص ١٠.

إنه هيكل لا جهد فيه، هزم الداء قواه ..

قوض السل ذراعه، فليبارزني ومن يغلب يصير قائدًا " [١].

ويتحول " عوض " من مبادئ الفتوة، بتنكر وانتهازية، ويحاول حث " مهران " على التنكر لمبادئ الجماعة يقول :

" يا فتى الفتيان ..

كم ذا تنازلت وما حققت شيئًا بالتنازل ..

فتنازل مرة أخرى، تكن مفتي دولة " [٢].

لكن الشرقاوي يأتي في النهاية بمشاهد تعذيبه، وبزوجته وابنته حين تنتهكان، وبطفله يُعذب، بما يجعل المتلقي يتحول من الرفض التام لشخصية " عوض " وعدم التعاطف معه، إلى التأثر والشفقة تجاهه. " وأرى أنه لو حُذِفَ هذا المشهد من المسرحية، لاستقامت شخصية (عوض) في صورة متلائمة من البداية وحتى النهاية" [٣].

والحسين في مسرحية " ثأر الله " مثلاً جيدًا للشخصية التي تتناسب في تطورها مع الصراع في علاقة ديناميكية. فهو يتفاعل مع الأحداث، حدثًا بعد حدث، ويقتحم صراعًا وراء صراع، ومع تطور الشخصية والصراع في ارتقاء متصل، تصل الشخصية إلى قمة نضجها، وتكامل ملامحها، مع نهاية الصراع في ذروة المسرحية، و" نمو الشخصية من خلال أفعالها وردود أفعالها تجاه الصراع الذي يكتنفها، يتحدد رؤيتها الخاصة، وملامحها وطبيعة تكوينها " [٤].

وكان الحسين مدركًا لطبيعة القوة التي يصارعها. ولكن الشرقاوي أقحم مشهدًا على خط سير الصراع، حين أعاد روح " الحسين " بعد استشهاده لينتقم من

---

(١) " الفتى مهران " ، ص ٣٤ ، ٣٥.

(٢) " الفتى مهران " ، ص ٢٢٨.

(٣) محمد السيد عيد ، " التراث الشعري في مسرح عبدالرحمن الشرقاوي " ، كتاب الثقافة الجديدة ، ١٩٩١م ، ص ١٢٧.

(٤) لايوس أجري ، " فن كتابة المسرحية " ، ترجمة : دريني خشبة ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ١٩٩٣م، ص ١٦٤.

" يزيد " ويتشفى منه، وهو يموت وحيدًا عطشانًا في المكان الذي استشهد فيه الحسين نفسه، والشرقاوي هنا يؤكد أن مأساة الحسين حدثت بسبب مثاليته، " فالمصدر الرئيسي للمأساة هنا هو أن الخير والنقاء المفرط يُعَاقَبَان عقابًا شديدًا لأشياء لم يرتكباها، بينما يسرح الشر ويمرح، ويتمرغ في الذهب، وبين أعطاف النساء " [١].

وإن كان موقف الشخصية هنا من القدر يختلف عنه في المسرح اليوناني، فالقدر اليوناني يهبط على الشخصية من السماء، فلا يكون لها اختيار، والقدر بالنسبة لبطل مسرحيتنا يمنحه فرصة الاختيار، والحسين يختار الإصرار على مبادئه، مهما كانت النتائج، ويبدو هذا من خلال الحوار بينه وبين الأعرابي في خيال الظل :

الأعرابي : بأبي أنت وأمي ..
عد ولا تمضي إلى من خذلوك ..

الحسين : إنما هذا طريقي ليس لي غير ارتياده.

الأعرابي : إنهم من جحدوا حق أبيك
وعصوا عن أمره حتى سئم
وسقوا بالسم سيف القاتل الباغي ابن ملجم

الحسين : أنا مدعو إلى تلك الشهادة.
إنَّ موتًا في سبيل الله أزكى عند رب العرش من كل عبادة.[٢].

والحسين نموذجًا للبطل العظيم، ورمز للتضحية، دفع حياته عن رضيٍ لمقاومة الطغيان، ورفع راية الحق، وقال لمن بعده :

" فإذا سكتم بعد ذاك على الخديعة
وارتضى الإنسان ذله
فأنا سأذبح من جديد

---

(١) علي الراعي ، " المسرح في الوطن العربي " ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، يناير ١٩٨٠ ، ص ١٧١.
(٢) " الحسين ثائرًا "، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٩م ، ص ٢٢٠.

وأظل أقتل من جديد
وأظل أُقتل كل يوم ألف قتلة
سأظل أقتل كلما سكت الغيور
وكلما أغفى الصبور
سأظل أُقتل كلما رغمت أنوف في المذلة " [1].

والحسين نموذجًا للثائر الذي استبشع الظلم، فقاومه بكل ما أوتي من فضائل، دون الاستعانة بأسلحة أعدائه الذين قتلوه باسم الدين والإسلام، وباسم الفضيلة التي دافع عنها، وقد صور الشرقاوي الحسين شهيدًا منذ البداية، فقد امتلك نقاء الروح، وصدق القول، وإخلاص العمل، وكل الصفات التي لا يستطيع من يمتلكها مهادنة الشر، " وهو يشبه الثائر البطل في المآسي الكبرى، يشعر بغربة شديدة حتى وهو وسط أهله يدافع عن قضيته، وهي قضيتهم في ذات الوقت، لكنه يشعر أن لا أحد يدرك مدى خطورتها وعظمتها، وهذا ما يضاعف إحساسه بالغربة والوحدة، وأن الكل يتخلى عنه، إما لضعف أو خيانة، أو حسد، أو سعيًا وراء عرض الدنيا " [2].

والبطل في مسرحية " النسر الأحمر " هو " صلاح الدين "، وهو في التاريخ بطل شرقي طموح، لم يرث ملكًا، تدرج من رئيس الشرطة بدمشق إلى قائد في حملة عمه " شيركوه "، إلى وزير لخليفة مصر، إلى نائب لسلطان الشام، ثم إلى حاكم إمبراطورية واسعة الأطراف، نادى بالوحدة، ورأى أنها السبيل الوحيد لمجابهة العدو، ومن الآراء التي قيلت عنه، قول تشرشل أنه كان " من أعظم ملوك الأرض سياسية "، وعده البعض من أولياء الله، وقد سمى نفسه " خادم الحرمين الشريفين "، وكان نقاؤه الشديد يفزع أعداءه، قال أحد قواده يقصده :

" بعض الناس فضائلهم هي معقلهم "

وكان قائدًا شجاعًا، يحمل زهد القديسين، ويتحلى بحكمة سليمان، وعدالة عمر بن الخطاب، لم تغيره السلطة، ولم يسكره خمر النصر، ولم تهزمه شماتة أو حقد.

---

(1) " الحسين شهيدًا "، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٩م ، ص ١٨٩.
(2) علي الراعي ، مرجع سابق ، ص ١٧٠ ، ١٧١.

كان يطلب حكم القانون في أعدائه المتآمرين ضده رغم وضوح جرائمهم، وكان يرعى أسرى الأعداء، ويعالجهم ويعفو عنهم، ويطلق سراحهم، واستطاع كثيرًا أن يجمع شمل العرب على كلمة واحدة، ويقودهم من نصر إلى نصر، فظل بطلاً للقيم الإنسانية حتى بالنسبة لأوروبا.

وقد ظلَّ صلاح الدين الأيوبي رمزًا بطوليًا قادرًا على منح الصيغة التعبيرية القادرة على التوظيف في أدبنا المعاصر، وأرى أن ذلك يرجع إلى صلته الوثيقة بالسياق الذي يجعل الصراع العربي مع الغرب، أو إسرائيل، ما يزال قائمًا. وأيضًا لاكتسابه وجودًا قويًا في الذاكرة الجماعية العربية، مما يهيئ للرمز البطولي تقبلاً من جمهور المتلقين الذين يخاطبهم.

واختار الشرقاوي شعار " النسر الأحمر " ليكون رمزًا لبطله صلاح الدين، والنسر، رمز القوة والانقضاض والنبل.

" لأن النسر أمير الجو .. وملك الطير وأنبلها
أنبل من كل الأحياء عدا الإنسان
لا يهوي لحضيض الأرض، ولا يغتال فريسته غدرًا
ويواجهها بشرف .. ينقض عليها جهرًا
ثم يرفرف بجناحيه يحلق
ثم يحلق فوق الأجواء، وقد ازداد صبًا وشبابًا
إن النسر شباب خالد " (١).

فالشرقاوي يصف صلاح الدين الأيوبي بصفات النسر، حيث كان فارسًا نبيلاً وعظيمًا، قويًا وحكيمًا.

كشف الشرقاوي ملامحه الأساسية حيث جعله يرتفع بقامته عن مستوى البشر العاديين ويصل إلى مستوى القادة التاريخيين، الذين يشهد نبلهم وشجاعتهم وحكمتهم ا لأعداء أنفسهم. إن خصمه " ريتشارد " يقول عنه أنه قد أفرغ من قلبه الحقد ...

---

(١) مسرحية " صلاح الدين والنسر الأحمر " ، دار المعارف بمصر ، ط١ ، ١٩٧٦م ، ص ٧٠ ، ٧١.

" أنا ذا أشهد قبل رحيلي أن صلاح الدين الفارس

قد علمني ما لم أعلم

أفرغ قلبي من أحقادي " [١].

وبُهرت ملكة أورشليم بنقائه الشديد فتساءلت :

" أمسيح أنت ؟! ما أنت بشر " [٢].

أما نقطة الضعف فيه، والتي أدت إلى سقطته التراجيدية، فتتأتى من سماحته، وطيبته الشديدة، التي كانت سببًا في أزمته :

" من طيبته ونبالته يأتي خطؤه " [٣].

دفعته طيبته إلى العفو عن أمير الكرك الصليبي، الذي تمكن مرة أخرى من الاستعداد والهجوم على الكعبة لاحتلالها.

وأبرز الشرقاوي الجانب الإنساني في شخصية صلاح الدين، كما أبرز الجانب العسكري، أنه رغم جسارته قد سعى إلى حتفه من خلال خطئه الذي تمثل في تسامحه مع الأعداء، وعفوه عنهم دون تقدير لما يمكن أن يصدر منهم.

وهذا الحوار بين اثنين يصوِّر خطأ صلاح الدين في عفوه عن عدوه :

" لو لم يعف صلاح الدين عن السفاح لما هاجم قافلة الشام

هذا خطأ صلاح الدين

من طيبته ونبالته يأتي خطؤه " [٤]

وبرغم فروسية عرابي ونبالته، إلا أنه يتمثل نفس الخطأ في السقطة التراجيدية بصورة أوضح من كل أبطال مسرحيات الشرقاوي، حتى يمكن أن نقول أنه تجاوز

---

(١) المسرحية ، ص ٢٥١.
(٢) المسرحية ، ص ٢٤٩.
(٣) المسرحية ، ص ٤١.
(٤) المسرحية ، ص ٤١.

إلى درجة إغفال النتائج التي تترتب على مواقفه النبيلة جدًا، فتصل به إلى الضعف أو الهزيمة، ويظهر تسامحه الشديد في مواقفه مع الخديوي من هذا الحوار..

علي فهمي: عندما يظهر فاقتله وإلا قتلك.

عرابي: يا علي فهمي أنا أمنته والغدر ظلم.
ليس يرضى الله رب العالمين

عبد العال: وإذًا فلتعتقله سنوليك مكانه

محمد عبيد: يا زعيمي اختر كما شئت ولكن
لا تدعه يفلت الساعة منك
فتخير قتله أو سجنه.
فهو إن أفلت منك الآن
كالأفعى..
فلن تنجو مصر

عرابي: إنني أمنته كي يطمئن
فإذا جاوبنا فيما أردنا فهو آمن
وإذا لم: حفظ الله الوطن " [1].

ومن حوارٍ آخر بين عرابي والخديوي توفيق، تبرز نوازع الخير القوية لديه، ونلمس أسباب التسامح والعفو، فهما يتحدثان عن خيانة " سلطان " أحد زملاء عرابي بعد أن انقلب عليه.

عرابي: هفوة يصفح عنها صاحب القلب الكبير
ربما كان طموحًا، وطموح المرء
إن جاوز عقل المرء نكبه

توفيق: إنه قد نال من شيخي جمال الدين
في شيء من الغمز كريه

---

(1) "عرابي زعيم الفلاحين"، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ١٥٣.

إن في أعماقه شيئًا عجيبًا ومريبًا وغريبًا
أهو خبث أم طموح، لست أدري
إنه لا عهد له.

عرابي: **أي خير لك في أن يبتعد؟**
إنني باسم جمال الدين
أرجو الصفح عنه
إنني أرجوك أن تبقيه
وأنصحه .. وحتى ينصلح [١].

إن حسن نية عرابي، التي وصلت إلى حد الغفلة، جعلته لا يتجاوب مع معطيات عصره، فيتعامل معها بما يناسبها في الحيطة، فكانت هزيمته.

" الطحاوي ليلة الغزو أتى يهمس في أذن عرابي
إنهم لن يهجموا الليلة، إن الغزو لن يبدأ إلا ظهر غد
وعرابي صدق القول فنادى في الجنود استريحوا
فلتقوموا لصلاة الفجر، لن يحدث قبل الصبح شيء
يا علي حنفي إنَّا قد وكلنا أمرنا لله وحده
إنهم يغزون من ناحية القلب فقاوم
ريثما ينجدك الجيش فيلتف الجناحان عليهم " [٢]

ولا نقترب من شخصية عرابي اقترابًا يسمح بالتعرف على ملامح خاصة لفكره ونفسيته إلا من خلال بعض تعبيراته في مواقف معينة. فمثلاً يظهر تصوره للعقيدة، ورؤيته الدينية من مهاجمته متصوفة الخرق المرقعة والأسمال البالية بقوله :

" ليس التصوف هذه الأسمال والخرق المرقعة البوالي
إن التصوف، أن تجاهد في سبيل الحق
لا ترجو مكافأة الجهاد

---

(١) المسرحية ، ص ٧٦ ، ٧٧.
(٢) المسرحية ، ص ٦٧.

إن التصوف أن تناضل كي يسود

العدل والقيم الشريفة

إن التصوف أن تغير منكرًا " [١]

ويستشهد عرابي في أحاديثه بالآيات القرآنية وبالسنة، يقول مثلاً :

" كيف ترضى يا ولي الأمر

أن يُحرم من كد عمله عامل

ورسول الله قد سن لنا

أنقدوا العامل أجره " [٢]

كما تبدو الرؤية الدينية حافزًا لمواقفه من كل القضايا :

" هو حق الله، ألا يسكت المؤمن عن ظلم يراه " [٣]

وفي السجن يستشهد بقصة يوسف عليه السلام من القرآن :

" يوسف الصديقِ إذ ألقوه في الجُبِّ وحيدًا

لم يكن إلا غلامًا طاهرًا

لم يبل كيد الكائدين، ما الذي أنقذه؟

رحمة الرحمن رب العالمين

واجتباه الله من بعد لكي يحدث في العالم أمرًا

فعسى أن يجعل الله لنا من بعد هذا العسر يسرا " [٤]

وعرابي زعيم وطني، شغلته هموم وطنه، وتناسى همومه الذاتية، ويبدو ذلك من خلال موقفه مع زوجة الوالي سعيد التي أحبته، وعرضت عليه الزواج منها، لكنه رفض مع حبه لها ليظل خالصًا لمشكلات بلده، فظل عرابي حبيسًا لثوريته التي تحمل عبء الدفاع عن الوطن، فظل يقاوم الفساد الداخلي المتمثل في خيانة الخديوي وأتباعه، والظلم الخارجي من تدخل قنصلي إنجلترا وفرنسا في شئون البلاد.

---

(١) المسرحية ، ص ١٣ ، ١٤.

(٢) المسرحية ، ص ٢٩.

(٣) المسرحية ، ص ١٠١.

(٤) المسرحية ، ص ١٣٥.

وأغلب الشخصيات في مسرحيات الشرقاوي يمكن أن تصفها بأنها النمط، لأن دوافعها واضحة من غير غموض، ونجد هذا على أبسط أشكاله في المسرحية الأخلاقية[1].

وأهم سمة تميز أبطال الشرقاوي : الثورية، وهذه الثورية قد تكسرت وأُجبرت على الاستكانة، أو الموت، لقد دافعت عن الحرية ووجدت عنفًا من السلطة.

إن مواقف أبطاله " جميلة، ومهران، والحسين، وعرابي، وجاسر، وحازم " كانت مواقف مناضلين، وقفوا بضراوة للدفاع عن الحرية والعدالة، ودفعوا حياتهم ثمنًا، أما الشخصيات التي ناصرتهم، وكانت إلى جوارهم، فقد تنوعت مصائرهم باختلاف مواقفهم ودرجات صمودهم، وقد وضعت السلطة النهاية لحياة من تجاوزت مواقفهم " الكلمة " إلى " الحركة ".

ويحمل الشرقاوي الشخصيات الكثيرة التي زخرت بها مسرحياته أفكاره الخاصة، فتتحول إلى رواة ومعلقين يسردون الأحاديث، خطبًا وقصائد، يكرِّرون المواقف الفكرية لبطل المسرحية دون أن تكون لكل شخصية خصوصيتها وملامحها المميزة، ولا تنمو الشخصية ولا يتطور الصراع، ولا تتوفر الحركة إذ يتوقف دور هذه الشخصيات على مهمة الرواية، وكأنها تقف خارج حدود المسرحية، لإلقاء ما يشبه المنشورات السياسية، كما فعل " عمَّار " من إلقائه "ريح الظلام".

" فلتعيشي يا جميلة (ومهران) في رسالته إلى السلطان ".

والشخصيات الرئيسية في مسرحياته تتصف بكل صفات النبل والخير، ومعارضوها يمثلون الشر والرذيلة، ومن هنا فقدت الشخصيات عنصر التطور الدرامي من خلال الأحداث والمواقف.

---

(١) سي. دبليو. دوسن ، " الدرامة والدرامي " ، ترجمة : عبدالواحد لؤلؤة ، منشورات وزارة الثقافة ، العراق ، ط١ ، ١٩٨٦م ، ص ٨٢.

" ولا شك أن العناصر الدرامية المكونة للبناء المسرحي ترتبط بعلاقة متلاحمة فعَّالة، ومن هنا اهتمت بعض الدراسات النقدية الحديثة للدراما في تعاملها مع خواص الشخصية أن تربط هذه الخواص مع حركة الصراع وتطوره باعتبارها القوة الوحيدة المحركة له " [١].

فالشخصية ترتبط بالصراع ارتباطًا وثيقًا وضروريًا، وإذا تأملنا العلاقة بين الشخصيات والصراع الدرامي في مسرحيات الشرقاوي وجدنا أن كثرة الشخصيات بها، وثبات أدوارها، ساهم في جمود الصراع، وعدم تطوره، وعدم تدفق الحدث الرئيسي والأحداث الجانبية تبعًا لذلك، وذلك لأن الصراع لا ينفصل من تطوره عن الشخصية، كما لا تنفصل الشخصية في تطورها عن الصراع. " والشخصية الدرامية يجب أن تكون متطورة، دائبة الحركة، تتولى عرض نفسها في مواقف الصراع، سواءً عن طريق اللغة، أو الحركة العضوية والبدنية، وحتى في لحظات السكون " [٢].

أما في مسرحيات الشرقاوي فالصراع الرئيسي يكون دائمًا بين البطل المحوري ومعاونيه، والفريق الثاني المعارض له وجماعته، لكنه صراع لا يطور دراميًا لخضوعه لفئتين أحدهما تمثل " الخير المطلق "، والآخر تمثل " الشر الخالص "، ولاعتماده أيضًا على أفكار جاهزة مسبقًا فلا ينطبق عليه ما جاء عن المأساة عند أرسطو وأنها " محاكاة تتم بوساطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات " [٣].

ولعجز الشرقاوي عن توظيف الشخصيات دراميًا بأفعال تؤدي إلى تنامي الصراع، لم تتحقق العلاقة الجدلية بين الصراع والشخصيات، فظلت الشخصيات ثابتة سطحية، تعبر كل منها عن فكرة أو أفكار مجردة، وتردد مقولات متكررة، وتتخذ مواقف ثابتة، ولهذا كله ظهر الخلل واضحًا في البناء المسرحي ككل.

---

(١) حسين رامز ، محمد رضا ، " الدراما بين النظرية والتطبيق "،"المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٢م ، ص ٤٧١ .

(٢) أمين العيوطي ، " الشخصية بين الرواية والمسرحية " ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٦٤م ، ص ٦٤.

(٣) محمد غنيمي هلال ، " النقد الأدبي الحديث " ، دار ومطابع الشعب ، ط٣ ، ١٩٦٤م ، ص ٦٣.

وقد حاول إضافة بعض العناصر الكوميدية من خلال تصور بعض الشخصيات في مواقف ساخرة، مثل القاضي " بجير "، و" طه " العمدة، و" عليش الجحش "، وحاول تصوير سقطة البطل التراجيدية أملاً في الوصول إلى الشخصية التي رأى أرسطو أن سقطتها " لا تكمن في أي عوج، بل في غلطة عظيمة من جانبها " [١].

لكنه لم يستطع اختيار السقطة التراجيدية غالبًا، حيث كانت شخصيات مسرحياته الغنائية بعيدة عن الدرامية، واهتمت بإلقاء المونولوجات الشعرية أكثر من اهتمامها بالفعل الدرامي، والشعر في الدراما الجيدة " وسيلة تؤدي إلى غاية، وليست غاية في حد ذاتها، ولن يتقبل الجمهور الشعر ما لم يأتِ رجل المسرح ويكون مولعًا بالمسرح " [٢].

---

(١) عبدالواحد لؤلؤة ، مرجع سابق ، ص ١٦.

(٢) مجدي وهبة ومحمد غتاني ، " دايدن والشعر المسرحي " ، دار المعارف، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٤م ، ص ٦٧.



الأحداث الثورية في مسرح الشرقاوي

▪ الواقعية والأحداث الثورية

تأثر عبد الرحمن الشرقاوي بمذهب " الواقعية الاشتراكية التي تشترط بشكل حازم إظهار النزاع الطبقي والمنافحة عن المكاسب التي حققتها الثورة البروليتارية للفئة الكادحة " [١] . ويتخذ لها " برخت " شكلاً متميزًا نرى فيه الإنسان في مواقف اقتصادية وسياسية واجتماعية متغيرة، تدعوه إلى إعادة النظر في معاييره، والسعي في اتجاه سلوكي واقعي.

ولقد استحدث الاتجاه الواقعي الاشتراكي تحولاً في رسم الشخصيات المسرحية لدى المتأثرين به، فيتأكد إبراز ارتباطاتها المهنية والاجتماعية، هذا إلى جانب تكوينها النفسي، كذلك الأمر بالنسبة لصراعها، حيث يتغلب الصراع الخارجي الذي تكثر فيه المواجهات على الصراع الداخلي الذي يعتمد على تلك المعركة بين العامل النفسي والأخلاقي، والصراع الواقعي عمومًا.

ولقد كتب عبد الرحمن الشرقاوي أعماله خالصًا للموطن والبلاد، وإن كان في هذه الأعمال ما يدل على طموح المؤلف نحو وقائع يقصد إكسابها الصفة العالمية، والمسرحيات توازي أحداثًا سياسيةً تحتاج إلى مجسم لها، ومعدل لمسارها، كما أن موضوعاتها غالبًا ما تأخذ طابع الواقعية الاشتراكية من مداخل فرعية، في إطار الموضوع العام السياسي، بأن تكون على علاقة بحركة الجماهير لانتزاع حقوقها المتمركزة في يد مستعمر أو تاجر أو مستبد، وهو بذلك لا يجرد المكان والزمان والشخوص لموضوعاته، بل قد يلعب على الإطار، فقد يلجأ إلى المباشرة المكانية والزمانية إذا كانت موصلة للهدف. ثم إنه إذا أراد أن يتحصن منها فإنه يختار لموضوعه إطارًا تاريخيًا ملابسًا لجزئياته، ويكون الإطار هنا بمثابة شكل وضعي للموضوع المصري، أو معادلاً موضوعيًا له كما يفعل " برخت "، وكما فعل " سارتر ".

---

(١) " الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن " ، مجموعة من الكُتَّاب الروس ، ترجمة: محمد مستجير مصطفى ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٦م ، ص ٤٠.

لقد استهل الشرقاوي أعماله بمأساة " جميلة " التي نُشرت عام ١٩٦٢م، حيث جعل حدثًا مباشرًا من الجزائر يعلن عن نفسه، مستثمرًا أصداءه التي هزت الضمير العالمي آنذاك، " ويتمثل الحدث في إصدار إحدى المحاكم الفرنسية في ١٣ يوليو سنة ١٩٥٧م قرارًا بإعدام الفتاة الجزائرية (جميلة بوحريد) على أن يتم الإعدام ٧ مارس ١٩٥٨م"، ومن المعروف أن المستعمرين كانوا قد قبضوا عليها في مدينة الجزائر متلبسة تحمل حقيبة تخفي فيها القنابل. وقد نجح الاستنكار العالمي في إيقاف تنفيذ الحكم، وتراجع الفرنسيون فيه، وأبقوها في السجن إلى أن أُفرج عنها[١].

ولقد أصدر الشرقاوي مسرحيته الثانية "الفتى مهران" سنة ١٩٦٦م في إطار تاريخي ساترًا به هدفه الذي هو نشدان السلام في ظروف كانت تحارب فيها مصر خارج حدودها، وبنى المسرحية على واقعة إرسال أحد السلاطين الجراكسة في القرن الخامس عشر جيشًا مصريًا للقتال في السند، لاسترداد سوق التوابل من تجار البرتغال. وما أبداه فتى الفتيان وجماعة الفتية الذين كانوا ينتمون للشعب من المعارضة، ومجابهتهم أمير الجيزة الذي كان هو وكيل السلطان، والمتصرف في أمور الناس، والمستغل لأزماتهم.

أما في مسرحيته الثالثة " ثأر الله " التي نشرت ١٩٦٩م فقد عالج في جزءيها حرية الكلمة، مستخلصة من واقعة رفض الحسين إعطاء البيعة ليزيد بن معاوية سنة ٦٠هـ، واستشهاده في كربلاء، وهو متجه إلى الكوفة تلبية مكاتبات وصلت إليه من أهلها تدعوه لإنقاذهم من يزيد ومن عُمَّاله، وتؤيد مبايعتهم له.

وتدور الأحداث حول صراع ملتهب بين قوى الخير والشر، متمثلة في الحسين الذي يرفع لواء الحق، ويأبى أن يكون الحكم وراثيًا، فلابد أن، يكون شوري، امتثالاً لقوله تعالى: ﴿ وَأَمْرُهُمْ شُورَى بَيْنَهُمْ ﴾ [٢]، متبعًا في ذلك سنة الرسول الكريم ﷺ، ومن بعده من الخلفاء الراشدين، ويزيد بن معاوية الذي يريد حكمًا وراثيًا جبريًا قائمًا على التفريق، وإغراء الناس ببريق الأموال، أو بالجبر والقوة حتى يبايعوه.

---

(١) رجاء النقاش ، " في أضواء المسرح " ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٨٣م ، ص ١٤٤.
(٢) الشورى: من الآية ٣٨.

وقد ارتكز في مسرحيته الرابعة " وطني عكا " التي صدرت ١٩٧٠م، على قضايا المقاومة الفلسطينية في غزة فيما قبل نكسة ١٩٦٧م وفيما بعدها، وعلى المشكلات التي نجمت عنها، مختارًا لها أماكنها الطبيعية وأزمنتها التي ترصد حركة الصراع العربي الإسرائيلي، والمد الصهيوني المفجع المخيف، مرتديًا زي الصهيونية العالمية، متسترًا بالقوانين العالمية الجوفاء التي تزعم السلام وواقعها الحرب، ويصور المقاومة العربية المستميتة، والدفاع عن الأرض والعرض والدين والتاريخ، وهو صراع غير متكافئ، ويضفي عليه الشرقاوي سحرًا فنيًا، وصورًا رائعة للاستشهاد في سبيل الدفاع عن الأرض، وخاصة أنه يناقض فيها قضية القدس، وهي قلب العروبة النابض، ومهبط الرسالات، ومكانتها الدينية المقدسة المباركة، فهي أولى القبلتين، وثالث الحرمين، ومسرى الرسول الكريم ﷺ.

أما في مسرحيته الخامسة "صلاح الدين والنسر الأحمر" والتي صدرت ١٩٧٦م، مقسومة إلى مسرحيتين، سمى إحداهما "النسر والغربان"، وأطلق على الأخرى اسم "النسر وقلب الأسد". فلقد حاول أن يعدل مفاهيم للتعاون العربي، ويرسي تقاليد لرعاية الأجنبي للجار، مستغلاً الإطار التاريخي لحروب صلاح الدين، ودعوته للسلام، وملائما الموضوع مع ظروف حرب أكتوبر ١٩٧٣م[١].

وتُظهر الأحداث الجانب البطولي لصلاح الدين، وتبرز فروسيته النبيلة في الحروب، وشجاعته الباسلة التي لا يُرى لها مثيل في مثل هذا البطل الشجاع، الذي يدافع عن وطنه بكل القيم الإنسانية، وبكل ما تحمل معنى الفروسية من قوة وبأس وعزة وكرامة، كما تُظهر أيضًا الجانب الإنساني لدى صلاح الدين. حتى في أشد فترات الحرب فقد تسامح مع أمير الكرك الذي انتهزها فرصة لمعاداة صلاح الدين مرة أخرى.

وقد كان عطوفًا في الحرب، فقد عالج بعض القادة من الأعداء، مما يبرز مدى إنسانيته ونبالته في الحروب، وكان دائمًا يعطي الفرصة قبل الحرب لإجراء

---

(١) انظر: سامي خشبة ، مجلة " الطليعة " ، العدد الرابع ، السنة الحادية عشرة ، أبريل ١٩٧٥م ، ص ١٦٧.

معاهدات الصلح والسلام، وأوضح في أكثر من مرة أنه يحارب قومًا أتوا لنهب خيرات البلاد واحتلال أراضيها، وبعد الانتصار يقف معلنًا بكل جسارة أنه من أراد أن يبقى في الأرض المقدسة تحت مظلة العروبة والإسلام وعلينا حمايته فليبق، فالأرض للجميع طالما انتشر السلام.

وفي مسرحيته " عرابي زعيم الفلاحين " التي صدرت ١٩٨٢م، يظهر الصراع واضحًا بين عرابي مع مجموعة المخلصين في الدفاع عن الوطن، مثل " علي فهمي ومحمد عبيد، والأفغاني، وصنوع، وعبدالله النديم "، ضد جماعة الأعداء الذين يدبرون للسيطرة الكاملة على الوطن، والقضاء على رموزه، وتتمثل جماعة الأعداء في " الخديوي توفيق، وخسرو باشا، وسلطان باشا، وشريف باشا " التي تساعد الأجانب في التدخل في شئون البلاد، وتحرم أبناءه من أبسط وسائل المعيشة. لذا كانت الأحداث أحداثًا ثورية، تُظهر طبيعة الصراع بين الفريقين من أبناء الوطن المخلصين وأعدائه.

▪ نقد الواقع من خلال الأحداث

يتراوح مضمون المسرح عند الشرقاوي في تناوله الأحداث التاريخية أو المعاصرة، ويتسنى النقد لقضايا قد تواتي الموضوع نفسه، وأخرى يتعمد التوصل إليها من توليدات مضامين الحوار وتوارد الكلمات المثيرة لها، فيقوم باستباق العمل من مساره الرئيسي، إلى منحنيات لا تخلو من القصد نتيجة لذلك، والواقع أن المؤلف يتدرج من نوع خاص من القضايا الصغيرة كالاستعمار أو الفقر أو التحكم أو الحرب بشتى ألوانها، إلى العصر نفسه الذي هو ربما من صنع الأغنياء فيلهب تركيبته بمعايير الفضائل، بنقده الذي يحاول به أن يردها إلى معقوله الخاص، وإلى أصالتها، ويستغل في ذلك طريق مباشر أو غير مباشر.

لقد استشعر الشاعر في " مأساة جميلة " المعاصرة والمباشرة، في ذيول المذبحة التي ارتكبها " بيير " ومجموعة من ضباط الفرقة الأجنبية، هذه المذبحة التي ذهبت ضحيتها أم الفدائية أمينة و صغيرها مصطفى بوحريد عم " جميلة "،

والصبي الشجاع " سرحان " شقيق " جميلة " أثناء محاصرة " ببير " لبيوت الحي بحثًا عن " جاسر " قائد منطقة الجزائر، والذي كان يؤويه " بوحريد " في منزله، وهكذا استطاع أن يجعل " جاسرًا " يشن نقدًا أخلاقيًا من خلال الضحايا والركام في حوار شبيه بالمنولوج، يستأثر فيه بالتعبير في الغالب، والنقد موجه إلى العصر الذي هو صنع استغلال الإنسان لأخيه الإنسان.

يقول جاسر: دولة الصياد عادت لا تبالي بحكيم أو شجاع
والمسوخ الشائهات اليوم تستل النخاع
من رؤوس الحكماء
إنه عصر الأفاعي، عصر مصاصي الدماء
إنما الديدان تقتات بأعصاب الفضائل
هاهي الغيلان فوق السور حراس علينا
كل شيء شاحب من حولنا، مضطرب، لا بل وكاذب
وقميء وذري، العقارب وثبت تنهشنا من كل جانب
ومعاني الحب جفت، والخمائل سحل الذئب عليها والرذائل
تسكر الآن بأعصاب الوجود زمن الرعب يعود
ها هي الفوضى تسود " (١)

لقد توفرت لدى الشاعر بعض النقائض المواتية لصب انفعاله فأوفاه حقه، بدون أن يكون ذلك خارجًا عن تجربة البطل نفسه، وواضح أن إطار النقد هنا هو المونولوج السياسي المباشر الذي طوره المؤلف، والمنولوج يحمل تاريخًا عريقًا في تحمل مضامين النقد السياسي. وواضح أيضًا أن المؤلف استخدم المجردات، وجسمها، وهي هنا الفضائل والحب والرذائل، وهي بمفهوم ديني غير نفعي، ولقد صورها معرضة للخطر من أضدادها، وللانتهاش من النقائص.

---

(١) المسرحية ، ص ٦٤.

ولقد سمى بعض النقاد هذا الإلهاب للعصر بالأهجية[١]، وإن كانت تؤدي هنا إلى ما هو أكثر من الهجاء من حيث إظهار العبث عن طريق إبراز التضاد والأوضاع المقلوبة في العالم. لقد قاطعت " هند " ـ وهي إحدى فدائيات الجزائر ـ " جاسرًا ".

هند (صارخة) : جاسر اسكت .. إنني سوف أُجن
ولكن جاسر استطرد في التخاطب مع نفسه دون سكوت.

جاسر (مستمرًا) : الخفافيش تعود
إنها تسحق أسراب الحمام، وتمص الدم من قلب السلام
نحن في عصر الأكاذيب الرهيبة
هاتف الحق خرس، كل نور ينطمس
وشعاع الكلمات الصادقة
لم يعد يقوى على أن يرسل الضوء إلى عقل الوجود
لم يعد غير دخان وضباب ودنس
الخطايا تتحدى كالبغايا.
بينما الخير عجوز أبكم فيه بله.
لم يعد في الأرض من يسمع له.
عاد سلطان الذئاب، نحن في عصر العذاب.
نحن في عصر الضنى والضلالات الحسان الرائعة.
هو عصر الخُرق المرقعة!! هو عصر الخرق المرقعة !![٢].

فمن الواضح أن المعممات والمجردات المفيدة كالخير تستطرد في تجاوزها المنتكس مع نقائضها بقصد إظهار المفارقة، ولتأدية وظيفة تأثيم العصر، وإظهار عبثيته التي أبرزها حتى غير كتاب العبث، وكذلك لتهديمه، ومما لا شك فيه أن تهديمه بهذه الطريقة ليس من أجل الهدم، وإنما بهدف إعادة بنائه، وتعديل صورته التي تكون متفائلة في النهاية، كما يقضي بذلك مذهب الواقعية الاشتراكية.

---

(١) فؤاد دوارة ، " في النقد المسرحي " ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر ، ١٩٦٣م ، ص ٥٩.
(٢) المسرحية ، ص ٧٨.

وفي " الفتى مهران " حيث وجه الشاعر الأحداث إلى موقف قديم مشابه لموقفه المعاصر، وحيث يبدو أن صلاحية الموقفين للتماثل جيدة. تدعو " مي " زوجة " مهران " زوجها وقد شاهدته في وقفة مع " سلمى " الغجرية وهي تبكي على كتفه، على أثر إرساله زوجها " هاشمًا " إلى السلطان لمناشدته ألا يرسل الجيش للحرب خارج البلاد. تدعو " مي " زوجها إلى السباحة مع التيار لأن جند السلطان جلدوا أطفاله، كما لم تنج هي من الجلد أثناء غيابه، فيقول مهران لها ردًا على ذلك:

مهران (يقاطعها) : بم تحلمين

إن الطريق إلى الحقيقة ليس تفرشه الزهور ..

بل الصخور، أو القبور..

هو ذا .. وفي شرفات هذا العصر

قد وقف الرجال الزائفون

ملمعين مهفهفين .. ليلفتوا كل العيون

مثل البغايا حين يقطعن الطريق

على وقار العابرين

لكنه دور ويمضي .. وسينتهون ..

فحذار أن تهذي بشيء مثل هذا

بعد يا أم البنين ولتذهبي[١]

فالشاعر هنا يشتم سادة العصر على لسان "مهران" بأسلوبٍ ملطفٍ بمعيار الحقيقة والوقار، بعد أن استدرج دعوة زوجة بطله إلى قاسم مشترك بينها وبين مظاهر الراحة في العصر، يهجم منه عليه، ويستشف بطلانه، ويتنبأ بنهايته بعد ما ركَّز على مهاجمة الملمعين المهفهفين، وربما المتحلين بالذهب، ومناهضة تأليه الأزياء والذهب والأحجار الكريمة، وقد يطوِّر المؤلف النقد المباشر الحار والمعتدل غير المباشر إلى حوارٍ مبسط.

---

(١) المسرحية ، ص ٤٥.

ويستخدم عبد الرحمن الشرقاوي قاعدة المسرح الملحمي بشكل مباشر وواضح في "وطني عكا"، في موقف يريد به التحديد العلمي لأحد المجردات - لأول مرة في مسرحه - وهو الحب، وذلك في أم رشيد، وتمديد مفهومه الراسخ فيها بحوار بينها وبين الشخصية المتحررة الغربية " إيمي " التي تحمل المفهوم الجديد، لقد كانت " إيمي " وهي صحفية من غرب أوروبا في زيارة لغزة تشاهد حال الفلسطينيين، ثم تطير وتشاهد حال الإسرائيليين، ومضت تفتتن بالتقدم التكنولوجي الإسرائيلي، حتى بهرها " مقبل " بجسارته في التضحية، و" مقبل " لاجئ فلسطيني صغير السن، كما أنه فدائي، وقد استطاع أن يحولها من التحامل إلى التعاطف، وتمكن أن يشركها في مكابدة عملية فدائية، هي عملية الجسر، بل أنها أحبته.

ولقد تدخلت أم رشيد بمفهومها التقليدي القديم عن الحب، لتنهر " إيمي " عن اجتذابها " لمقبل "، ومقبل في حكم ابن أم رشيد منذ ماتت أمه وأوصتها به.

أم رشيد: **أنبيل هو .. حب لا يؤدي لزواج.**

إيمي: **إنكم جمدتم حتى العواطف.**

أم رشيد: **لم نجمدها، هنا شيء ومن أغوارنا**
تنبثق الآن العواطف.
افهميني أنتِ أيضًا
أنا ذي أرملة في العشرين، لكني وهبت العمر لابني
لم يكن أيسر من أن أعرف الحب، ومن أن أتزوج.

إيمي: **كنتِ حسناء، فماذا منعك؟!**
(صمت)

أم رشيد: **إننا ننظر للأمر بفكرٍ مختلف**
ليس في الإمكان أن أجمع في جنبي
ما بين فؤاد الأم يا " إيمي " ووجدان عشيقة.

إيمي: **أنا لن أفهم هذا ..**
أنتِ من دنيا غريبة (تضحك).

أم رشيد: اضحكي ما شئتِ يا إيمي، اضحكي
الطريق الملتوي يبدو قصيرًا
حين لا نبصر ما يخفيه عنا الالتواء
افهميني .. أنتِ يا إيمي صديقة.

إيمي: إن قلبي هو ملكٌ لي ..
ومن حقي أن أصنع فيه ما أشاء مثل جسمي ..
وهو ملك لي وحدي لا مراء.

أم رشيد: إنما أنتِ بهذا ستسيئين لنفسك
لا تقولي مثل هذا مرة أخرى ..
فما نحن سوى ملكٌ لما نؤمن به

إيمي: أتريدين القيم؟

أم رشيد: (تتحسس كلماتها)، كل ما قد يجعل الإنسان يهتز إلى أغوار قلبه

إيمي: أنا من تملكها، وهي لا تملكني، تلك القيم
إنها تنبع من عقلي، ولا شأن لها بعد بقلبي
ناقشيها إن تريدي .. إن من حقك هذا.
إنها مطروحة في عالمي.
وهي لا شأن لها بعد بما أملكه من نبضات القلب أو فتنة جسمي

أم رشيد: أين يا إيمي إذن تحيا الحقيقة ؟

إيمي: في الذي يحدث في واقع ما نحياه نحن.

أم رشيد: إنها تحيا بحق في قلوب الناس، في أفكارهم.
هي لا تحيا بعيدًا عنهم في واقع يعزل عنهم
(صمت ـ تتحرك بعصبية).

إيمي: أنتِ ذي أصبحتْ في عقلك أفكار عميقة
(تنظر في ساعتها)[1].

---

(١) المسرحية ، ص ٤٣.

فـ"إيمي" هنا تنهض بعبء درس توضيحي، تعليمي، مستمد من إيمان الواقعية بالعلم والتحليل النفسي، المؤيد لإطلاق الرغبات، وعدم تعطيل الدوافع، فأقوال إيمي شروح مصفاة مقصوصة بشكل دقيق تثقيفي قابل للغرس، كما أن أم رشيد تردد مقاطعها عن الواقع بلا جدل، وتلوح فكرة " إيمي " هي عمود الموقف بالفعل، حتى لو سخرت منها أم رشيد بعد ذلك في ملاقاتها الكهل " حازم "، إذا أوضحت السخرية عندما عرض عليها حازم الزواج منها " أفلا نصلح زوجين إذن "، ونستكشف في مضامين الدرس أيضًا نظرية تلقينية عن القيمة في قول " إيمي " لأم رشيد: " أنا من يملكها، وهي لم تملكني تلك القيم ".

فهي ذات النظرية التي يحددها الناقد الغربي الإنجليزي " أ. أ. رتشاردز " حين يقول عن الشيء القيم " أن الشيء القيم هو الشيء الذي يرضي أحد دوافع النزوع، دون أن يتضمن ذلك كبت دافع آخر مساوٍ له أو يفوقه (أهمية) " [1].

ويقول عن الأخلاق التي كانت تُعتبر مقياسًا للقيمة الجمالية، وهو بصدد تذليلها للتحليل " وهكذا تُصبح الأخلاق منفعية صرفة، ويُصبح السلوك مجرد تعبير عن أعم وأشمل نظام نفعي يصل إليه الفرد أو الجنس " [2].

إذن فالقيمة هنا نفعية، و" ريتشاردز " عندما يتكلم عن إطلاق الدوافع، لا يعنيه بداهة إطلاقها عن طرق شرعية أو غير شرعية، ولقد تعتبر هذه النظرة التمسك بالعفاف نوعًا من كبت دافع لإحدى الحاجات الأساسية. وشخصية " أم رشيد " بالطبع لا تؤهلها ـ والأمر كذلك ـ لأن تكرر كلام " إيمي " إلا على سبيل المضغ، ولتوفير جهدها حتى ولو كان كلام " إيمي " هو عمود الموقف، حيث تركت كل امرأة صاحبتها لما تؤمن به، ولم تتطور الفكرة المغروسة في " أم رشيد " إلى فعل.

ويبث المؤلف النقد من خلال مسرحية " ثأر الله " على لسان الحسين في محك لتوطيد الكلمة الشجاعة التي قالها عن رفضه أن يكون الحكم في المسلمين وراثة، وإصراره على أن يكون إمامة، والمثال على ذلك ما أُجري على لسانه عندما دعاه ابن جعفر وهو ابن عمه، وزوج أخته زينب إلى المهادنة.

---

(١) أ. أ. رتشاردز ، " مبادئ النقد الأدبي " ، ترجمة: د. مصطفى بدوي ، ص ٩٠.
(٢) نفس المرجع ، ص ٩١.

الحسين: **(حزينًا) آه ما أهون دنياكم على طفل الحقيقة.**
هكذا قد أصبح الخير طريدًا يتوارى في الخرق!
وغدا الحق شريدا
يدريه البغي من أفق لأفق
والدنايا .. تزدهي كالطيلسان
فإذا الباطل فوق العرش وحده
في يديه الصولجان
ملكه الزيف، وأسراه الدموع
تنحني من دونه كل الفضائل
يتلمسن لديه البركات
عندما يغشي ركام الرمل أكناف الربيع
عندما تصبح دنياكم نفاقًا ورياءً ونعيمًا من جنون
عندما يصبح ذل الخوف سلطان القلوب
فإذا الإنسان يستخفي بتقواه بعيدًا
ويباهي بالذنوب [١]

فنلاحظ أن الشرقاوي ترك كلمتي " الخير والشر " تحملان ما نعرفه من الحسن والقبيح على التوالي، وأبقاهما معادلتين لما سبق أن ناقشه في المسرحية، فصار الخير معادلاً لحرية الكلمة وللشجاعة في قول الحق، وللتأسي بتعاليم الرسول ﷺ، أو بمعنى آخر، بدا الخير هو الخير المألوف في القرآن الكريم والسنة، وكان الشر للمِراء، والكذب، و الخذلان، والتكالب على الدنيا، ونسيان حسن ثواب الآخرة. وفي هذا استطراد للقيم الدينية التي لم تعجب " إيمي " سابقًا.

وفي " صلاح الدين والنسر الأحمر " يتمثل النقد والثورة في استغراب يبديه " صلاح الدين " من الخسر الذي أصاب العصر، وقد فتح القدس، ووقعت ملكة أورشليم وأختها " إيزابيل "، وكذلك ملك أورشليم " جي " مع من وقع من الجنود

---

(١) " الحسين ثائرًا " ، ص ٩٠.

الصليبيين في قبضته، وأحس " العادل " أخو " صلاح الدين " السماحة في أخيه، وأنه ربما يعفو عن المجرمين الذين قتلوا أسرى المسلمين من قبل، فيعاودون القتال ضده إذا أطلقهم، وقال له:

العادل: يا صلاح الدين، لا ترحمهم.
الرحمة كانت دائمًا مصيدتك.
لم يكن عفوك إلا شركًا يوقع بك.

فيقول صلاح الدين في توثيق كلام أخيه:

يا إلهي إنهم قد لطخوا بالدم والأوحال وجه العصر كله
ملأوا بالحقد قلب الفقراء الضعفاء
كبلوا الحق وجروه ذليلاً في ذيول الخيل
يدمى فوق أرضك
جعلوا الإنسان صيادًا وصيدًا
قسموا الناس إلى وحش مخيف وفريسة
لست ممن يعشقون الحرب، ولكني أخوض الحرب كرهًا
كي يعود الأمر لله فلا يهتز ميزان الحساب
ولكي يطهر وجه الأرض ممن ملأوها بالمآسي والعذاب
ولكي ترتفع الهامات من تحت التراب
ولكي ينتفض المقهور من وطأة ما يقهره عبر العصور
ولكي لا يقعى الحق ذليلاً حين تستكبر في الأرض الشرور
ولكيلا يصبح العالم سكان قصور أو قبور. (١)

وهنا يعود الشاعر في إنشاب النقد في العصر من خلال بطل محارب هو في الحقيقة لم يكن وعظيًا، والنقد يساير مثلاً أعلى هو الحق بمعنى ديني غير مربك. فصلاح الدين بطل ثائر على العدو، لا يحارب من أجل الحرب، أو سفك الدماء، أو تحقيق مطمع فردي أو جماعي، ولكنه مدفوع إلى الحرب حتى يطهر الأرض من الطغاة المستعمرين، فهو يحارب من أجل تحقيق الخير، ونشره في ربوع الأرض،

---

(١) المسرحية ، ص ٦٦.

وكي يعود الحق لأهله، ويدحض الباطل وادعاءاته الكاذبة المفتراة، ومن أجل ذلك فهو ثائر في غير هوادة، لا يعرف اللين ولا الاستقرار، حتى يعيد الأمور في نصابها الطبيعي.

وتتمثل الثورة في " عرابي زعيم الفلاحين " في تجسيد نموذج الحاكم المستبد المتسلط. فالخديوي " إسماعيل " يطيح بكل ما يعترض طريقه نحو العرش، وحينما يعتليه يدير شئون البلاد كيف يهوى، وبلا رقيب. فلا يعترف بقانون أو دستور، فأدوات حكمه القمع والنفي والتشريد والسجن والقتل، وهوايته التآمر والدسائس والمكائد، فالويل لمن يعارضه أو يعترضه مخالفًا رأيه، وهو يغرق البلاد في الديون ليحقق حلمه الخاص في أن يصبح إمبراطورًا، ويفتح البلاد للنفوذ الأجنبي، ويغلق المسارح والصحف، ويصادر الحريات العامة والخاصة، ويسجن الرجال الشرفاء، ويجند الجواسيس على المواطنين بقتل الأصدقاء لمجرد الظن بهم. وهو لا يعترف مطلقًا بأن هناك ما يُسمى بحرية المواطن السياسية.

إن " إسماعيل " أفقد المواطن حريته، " فالذين يخضعون لحكم أي هيئة من الناس أو الأفراد تمتلك سلطة سياسية غير محدودة لا يمكن أن يكونوا أحرارًا، فالحرية تتطلب دائمًا تحديدًا للسلطة السياسية، وهو ما يستلزم محاسبة حكام الدولة وقتما كان ذلك ضروريًا " [(١)].

و" توفيق بن إسماعيل " لا يقل تسلطًا عن والده، فيتخلى بعد اعتلائه العرش عن مبادئ الثورة التي آمن بها مع رموز الوطن الذي نذروا أنفسهم في الدفاع عن قضاياه، وينفرد بالسلطة، ويعطل كل النظم الدستورية و السياسية التي يطمح الثوار إلى تحقيقها، يقول:

أنا لستُ أسمح أن يقودني الرعاع
إني لأعلنها عليكم .. لا وزارة أو رئيس
أنا الوزارة والرئيس !

---

(١) هارولدج لاسكي ، " الحرية في الدولة الحديثة " ، ترجمة: أحمد رضوان عزالدين ، دار النديم ، القاهرة ، ١٩٥٧م ، ص ٤٥.

وأنا وزير الحرب وحدي
لا عرابي أو سواه [1].

فالشرقاوي هنا يدين القوى السياسية الحاكمة حين تنفرد بالسلطة، وتشجب نظرياتها السياسية التي تتنكر لمبادئ الثورة، وتسلب الفرد حريته لتضيف بهذا السلب التعسفي لحكمها حرية أكبر، تمارس من خلالها سلطة لا تستحقها، فهذه السلطة القهرية تعني ضياع حرية المواطن تمامًا، وأنه لا حق له في ممارسة أبسط أنواع التعبير عن النفس تجاه أي قضية من القضايا الخاصة بالوطن.

▪ التعبير الثوري في الأحداث

فكل مسرحية من مسرحيات الشرقاوي تجسيد لفكرة ثورية نراها في " مأساة جميلة " و" وطني عكا " في نضال الشعوب وثوريتها متى أُهينت، مجسدة في كفاح الشعب الجزائري والفلسطيني ضد الاحتلال، ونراها في الفتى مهران في الدفاع عن القيم بالثورية الاشتراكية التي تؤكد قدرة الإنسان على أن يصنع لنفسه واقعًا أفضل بإذابة الفوارق الطبقية والعمل على توفير الطعام لكل فم. ونراها في " مأساة الحسين " في الثورة من أجل حرية الكلمة، والصمود دون مهادنة أمام سلطة الجبر وقوى البغي. ونراها في " صلاح الدين النسر الأحمر " و" عرابي زعيم الفلاحين " في ثورية البطولة القادرة على تجميع الشمل، وتوحيد الصفوف المتفرقة، والأهداف المشتتة إلى صف واحد وهدف واحد، لتواجه الفساد الداخلي والخارجي، وتُعلي من شأن الفرد، وتجعله قادرًا على تحقيق الأهداف النبيلة، وإذابة المصالح الفردية أمام مصلحة الوطن، فقد استطاع الشرقاوي أن يعبر عن أفكاره المسرحية بأحداث ثورية تتناسب مع مضمون الموضوع الذي يناقشه.

فكانت مسرحية " مأساة جميلة " تُعبر عن ثورة الشعب الجزائري وكفاحه ضد الفرنسيين، من خلال لوحات تسجيلية وشرائح في مشاهد تعرض لصور أخرى

---

(١) " عرابي زعيم الفلاحين " ، ص ١٩٠.

متصلة بهذا الكفاح، مثل وحشية المستعمر وقوانينه في التسلط، وتعرض أيضًا لبعض المشاهد الإنسانية التي يمكن أن تبرز من خلال ذلك الكفاح، وهذه الوحشية مثل مشاهد الحب ومشاهد الضمير الإنساني عندما يستيقظ.

حاول الشرقاوي من خلال هذه الصور وتلك اللوحات أن يقدم عرضًا تسجيلياً لموضوع تاريخي سياسي، ويمكن أن يكون تعرية لواقعنا السياسي والاجتماعي في بداية الستينات.

ومسرحية " مأساة جميلة " رائدة في مسرحنا الشعري بلا شك، لأنها أول مسرحية شعرية في المسرح العربي الحديث تتخطى حدود المشاهد الغنائية التي سيطرت على مسرح شوقي و عزيز أباظة، ليصبح فيها الشعر حوارًا في أغلب الأحيان، إذ لم يستطع الشرقاوي أن يتخلص كلية من الطابع الغنائي، وخاصة في مواقف الحوار الشخصي حيث كانت الغنائية فيه تزداد مع تزايد حدة الموقف الانفعالي عند الشخصية على نحو ما نرى في حديث " جان " في المشهد الثاني من الفصل الرابع عندما استيقظ ضميره، وتكررت هذه الغنائية في عدد آخر من المشاهد، فيقول " جاسر " عن " بوحريد " في واحد من هذه المشاهد:

جاسر : كان بوحريد حكيمًا وبسيطًا وشجاعًا
كان بسَّامًا يحب الأرض .. مزهوًا بحبه
عاش لم يرج من الأيام إلاَّ وجه ربه
كان بوحريد حكيمًا وبسيطًا وشجاعًا
كان في هذا الظلام الهائل الداجي شعاعًا
كيف ضاعا
كان يشقى لتكون الأرض حرة
ويعيش الناس إخوانًا على جنح المحبة
إنني أذكره آخر مرة عندما جاء يقول.
مات بوحريد وما عاد يقول.
لم يكن غير مصير الناس ما يشغل قلبه.
دائمًا يحتضن المجهول، كفَّاه تهزان الفضاء.

رأسه مرتفع نحو السماء.
شامخ يفتح صدره للنسيم الطلق كي يملأ صدره
بالصدى الطيب من عطر الحقول
بعبير الأرض، بالدنيا، بأنفاس الحياة القادمة [١].

فنجد الغنائية هنا تعبِّر عن غضب ومشهد حزين، وضارب في جذور المأساة، مأساة الفقد والعويل، ويُتم الأرض بعد رحيل أحبتها. فهذه الفاجعة التي تحل على كل بيت يومًا بعد يوم لم تترك حتى البسطاء الذين لا يرجون من الدنيا إلا وجه الله. والمسرحية تنتمي إلى المسرح التسجيلي، باعتمادها على المشاهد المتجاورة، والتي تبدو فاقدة الترابط الشكلي، مع أنها تحتفظ بنوع من التماسك الداخلي، قلل من تأثيره اعتماد الشرقاوي على عدد من المثيرات الميلودرامية كالحوادث المفجعة، والمفاجآت، وإغراق المقاطع الحوارية في عدد من المشاهد في غنائية تقف بلا شك أمام تطوير الحدث والشخصية. وقدمت المسرحية مضمونًا ثوريًا بدا أكثر من خلال حبكتها المسرحية، وهي التي تمثلت في هذا التماسك الداخلي بين مشاهد المسرحية على نحو ما ذكرنا، وهو مضمون لم يكتف بالوقوف عند حد تمثل البطولة في الحدث التاريخي السياسي الذي جسدته المسرحية. بل إنه استغل ما يمكن أن يكون في هذا الحدث من إسقاط على واقعنا الاجتماعي والسياسي.

وقد برز هذا بشكل مباشر أحيانًا على نحو ما نرى في المنظر الثاني من الفصل الرابع، يدور الحوار بين " بيير " الضابط الفرنسي القائم بتعذيب الجزائريين، وبين طبيب سجن التعذيب حول مطاردة الاستخبارات ورجالها لأمن وحرية الإنسان، وقد شاع هذا الأمر حتى أصبح الأخ يشك في أخيه، فقد كان على كل واحد أن يقدم تقريرًا عن الآخرين، وهكذا، مما دفع الطبيب إلى الثورة والخروج على هذه المشاهد التي أصبحت معتادة:

الطبيب: لم يعد شيء هنا محترمًا.
أنت لا تحمل في قلبك هذا ثقة ما بأحد

---

(١) " مأساة جميلة " ، ص ١١٧ ، ١١٨.

بأخ أو بولد
ربما أصبحت يومًا فاكتشفت
أنه في المكتب الثاني ومدسوس عليك
لم يعد شيء حقيقي سوى الشك.

بيير: كفى

الطبيب: أنت إن تخل إلى زوجتك الحسناء لا تعرف فيما قد تفكر
أو تناغي من وراء الحلم حبًا سبقك، أو عشيقًا يخلفك،
كل شيء لم يعد يصلح إلا للشكوك [١].

وسوف تتضح هذه الظاهرة أكثر في مسرحيته التالية " الفتى مهران " فقد وظفت المسرحية بفنية أكثر لتعرية واقع العصر سياسيًا واجتماعيًا حيث تلمس الكاتب " موضوعًا يدور حول شخصية بطولية شعبية كي يدير حولها أحداثًا يبث خلالها ما يعانيه من انتكاسة نفسية لما لم يمكن تحقيقه، وهو العدالة الاشتراكية، وصرف اهتمامات الناس إلى حروب خارجية لا شأن لهم بها، والاستعانة على المواطنين بالممالئين للسلطان أو الأمير حتى يأكل بعض المواطنين بعضًا، ويسلم الأمر في نهاية المطاف للأمير صاحب التدابير التي تتربع على كرسي الحكم "[٢].

فثورية" الفتى مهران " صراع نضالي ضد عصر وحاكمه وظروف حياة، أما الأمير الحاكم فعرشه يقوم على تل جماجم، ودنياه سراديب الخدعة، وهكذا يمارس الأمير سلطة الحكم باللؤم والخدعة والبطش والديكتاتورية.

وفي المواجهة تقوم عصبة الفتيان بزعامة مهران تقاوم هذا البطش، ولكنها تسقط تباعًا أمام لؤم الأمير ومكائد عماله ورجاله. حتى مهران نفسه، انتهى باتخاذ موقف المهادنة بعد أن تنازل عن نضاله البطولي الشعبي. شخصية واحدة هي التي سلمت من هذا المصير، تلك الشخصية هي " سلمى " التي تصبح رمزًا للنضال الشعبي وبطولته الثورية التي لا تعرف المهادنة أو الاستسلام، فترفض أن تصبح

---

(١) " مأساة جميلة " ، ص ١٩١.
(٢) د. سامي منير ، " المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية " ، الهيئة المصرية للكتاب ، فرع الأسكندرية ، ج٢ ، ١٩٧٩م ، ص ٣١٦.

كالآخرين، تسير في ركب الأمير، وتغني له، فتقول لحسام: سيف الأمير المسلط على الجماهير:

سلمى: إن سلمى لم تعد بعد تغني لأمير أو ملك
لست مِلْكًا لأحد، سأغني لزحام الناس
في كل بلد
سأغني للنخيل ولأعياد الحصاد
لمثيلاتي الشريدات، لأمثالي المساكين الضياع
سأغني للحيارى الحالمين الجياع.
سأغني للمساء، للحقول الخضر، للفجر الجديد
فاتخذ غيري لمولاك ودعني لست ملكًا لأحد. [١]

وهكذا تصبح سلمى في بعدها الرمزي، الواقع الذي سعى المستغلون إلى استغلاله بالمكر والخديعة والإرهاب، ولكنها مع ذلك ظلت متماسكة صامدة، على حين تقهر الظروف المحيطة " مهران "، الأمل الشعبي، فيسقط.

وهكذا تبدو شخصيات المسرحية رموزًا لمضامين يسعى من خلالها المؤلف إلى إبراز مفهوم البطولة وصراعها الثوري مع قوى القهر المحيطة، فتضطر أحيانًا إلى المهادنة، وتسقط أحيانًا، ولكنها في النهاية تواصل النضال كي يحدوها الأمل في غد أفضل.

استخدم الشرقاوي في "الفتى مهران" ـ كما في "مأساة جميلة"، وكما سنرى في سائر مسرحياته الشعرية ـ مادة تاريخية أراد منها أن تكون وعاءً لقضية معاصرة.

وهكذا رأينا الأبعاد الرمزية في " الفتى مهران ": وهي أبعاد تكشف عن هموم واقع اجتماعي، كما تكشف أيضًا عن أبعاد إنسانية عامة، وعلى هذا النحو تصبح " الفتى مهران " تعرية لما يحدث في واقعنا الاجتماعي كما تصبح دفاعًا عن قدرة القيم الإنسانية العامة بالدعوة إلى إذابة الفوارق الاجتماعية والدعوة إلى السلام والدعوة إلى حق الإنسان في أن يصنع لنفسه واقعًا أفضل.

---

(١) " مأساة جميلة " ، ص ٢٣١.

وقد اختلطت الدعوتان في بيان الفتيان الذي ذكره " مهران " طالبًا من " هاشم " أن يبلغه للوالي ونذكر منه هذا المقطع ..

قل له أنت تخوض الحرب ضد الأمراء.
بجناحين من الفتيان والشعب، فلا تترك عدولا
يستهيضون جناحك ولا تأمن لهم
قل له يا أيها السلطان لا تقهر الإنسان أن يعمل ما يأباه ..
لا تجعل الإنسان وحشًا ضاريًا ينهش أوصال الحياة ..
قل له أيها السلطان لا تحكم اليوم من الأرض سوى ما تستطيع ..
أن تشيع العدل والرحمة فيه، وتبث الحب والأمن به.
قل له إن عمالك قد طاردوا الصدق من القلب ..
فما عاد لسان ينطق بسوى الكذب ..
وهذا كله من حصاد الخوف .. هذا الخوف منك
يجعل الناس كأعواد تردد
كل ما ينفخ فيها من عبارات الولاء..
قل له يا أيها السلطان ما الحرب سوى ساحات دم.
ليس في هذه الساحات مغلوب وغالب
ليس فيها منتصر أو منهزم
كل شيء يتساوى بعد ما تنتهي الحرب بخير أو بشر
الضحايا والخرائب والندم
قل له لا يضع السكين في أيد أعدت للفئوس
إن سيفًا واحدًا يشحذ للحرب الضروس.
ربما خلف آلاف المحاريث بحر منثلم
قل له إن المناجل للسنابل ولأعياد الحصاد
لا لهامات البشر.
قل له يا أيها السلطان اترك عزلتك.
اختلط بالشعب يصبح قلعتك [1].

---

(1) " الفتى مهران " ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦م ، ص ٢٢-٢٥.

وقد لاحظ محمود أمين العالم إسقاطات المسرحية على الواقع المعاصر، فقال: إنها " تعبير رمزي عن أحداث واقعنا الاجتماعي والسياسي في مرحلة عانت منها الديموقراطية في التطبيق الاجتماعي منددة بعزلة القيادة عن الشعب، داعية إلى التصاق الزعامة بالجماهير، مدينة مشككة لكثير من المظاهر الاجتماعية، متفائلة ـ رغم كل ذلك ـ بالشعب وبالمستقبل " [1].

لكن الشرقاوي في هذه المسرحية ـ كما في غيرها من مسرحياته الثورية ـ لم يقف عند هذا البُعد المحلي، مكتفيًا به، بل تجاوزه إلى بُعد إنساني يتناول قضايا إنسانية عامة على نحو ما رأينا في بيان الفتيان السابق. فهو ـ في الواقع ـ بيان شعبي إلى كل حاكم يحدِّد أساس العلاقة بين الحاكم والمحكوم على أُسس تقوم على الحرية.

انتهت مسرحية " مأساة جميلة " كما قلنا إلى دراما اللوحات التسجيلية باعتمادها على عدد من المشاهد المتجاورة التي تحتفظ بلون التماسك الداخلي.

وقد ظلَّ الشرقاوي محتفظًا في " الفتى مهران " بطابع المسرح التسجيلي ـ أيضًا ـ مع مزاوجة بين الواقع والرمز، فتمكن بهذا من تقديم الواقع في أبعاده من خلال شاعرية حزينة متأثرة بشكل واضح بما أشاعه تشيكوف في مسرحه.

وتأتي هزيمة يونية ١٩٦٧م بمرارتها، وتكون المناسبة مهيأة في مسرحية " وطني عكا " لتسجل الواقع السياسي المطروح في العالم العربي، والذي أدى إلى هذه الهزيمة العسكرية، فبدون الحرية لا نستطيع أن نحقق نصرًا، فقد:

انهزمنا منذ واجهنا الخصوم بصدرنا
والشوك يعمل في الظهور
فالنصر في التحرير غار لا يصنعه عبيد
لن يصنع الحرية الكبرى سوى الأحرار وحدهم
بحق المرء يأخذ ما استحق[2].

---

(1) محمود أمين العالم، " الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر"، دار الآداب، بيروت، ص ١١٢، ١١٣.
(2) " وطني عكا " ، دار الشروق ، ط ١ ، ١٩٧٠م ، ص ٤٣.

هكذا يقرِّر الشرقاوي على لسان " حازم " في " وطني عكا ". قدَّم الشرقاوي البطل المناضل في مسرحياته التاريخية السابقة في مواجهة الحكام الجائرين والمتآمرين، مستغلاً إسقاطات الحدث التاريخي على الواقع المعاصر.

وكان هذا الواقع بقسوته وسلبياته المقدمة الطبيعية للهزيمة العسكرية التي حلت بهذا الواقع في ١٩٦٧م. وهي هزيمة لا يتحمل مسئولياتها البطل الثوري، وإنما الأوضاع التي كانت سائدة.

لم أنهزم في الخامس المشئوم من يونيو الحزين
أنا ما صنعت العار، لكني ضحية ذلك العار المُهين[١].

مسرحية " وطني عكا " قريبة الشبه بمسرحية " مأساة جميلة "، فكلتا المسرحيتين من مسرح المقاومة.

ولما حاولت " مأساة جميلة " أن تقدم كفاح الشعب الجزائري للاحتلال الفرنسي، كذلك حاولت " وطني عكا " أن تقدم الصراع الدائر على الأرض المحتلة بين العرب والإسرائيليين.

وفي كلتا المسرحيتين لم يكتف الشرقاوي بالحدود الضيقة للصراع، وإنما حاول من خلاله أن يطلَّ على أبعاد إنسانية لهذا الصراع، وهذا ما جعله يقدِّم لنا في المسرحيتين شخصياتٍ من معسكر الأعداء ذات أبعاد إنسانية، ترفض الظلم وتطالب بتحقيق العدالة.

فنرى في " وطني عكا " جندي إسرائيلي يرفض الحرب في سيناء، وينادي في لحظاته الأخيرة:

" فليحي الإنسان صديقًا للإنسان، أدينوا الحرب ".

ونرى " مارسيل " الضابطة الإسرائيلية التي ترفض إسرائيل والمؤسسات العسكرية فيها لأسباب إنسانية وحضارية:

---

(١) " وطني عكا "، ص ٦١.

فلماذا ينبغي أن نحمل اللعنة في كل زمن
ألكي يُتخم أصحاب البيوت؟ كي يرضى ملوك الجيش؟
لكن ما الثمن .. إننا نحن الثمن
إنهم نحن جماهير اليهود
فعلى أنقاضنا يبنون مجدًا عسكريًا
وبأشلاء ضحاياهم يصوغون قناطير الذهب
إن هذا باطلٌ أيضًا وقبض الريح[١].

وعلى الرغم مما في هذه الحقائق ـ على هذا النحو ـ من مجافاة لطبائع الأشياء، إلا أن اهتمام الشرقاوي بالبعد الإنساني في قضاياه كان وراء محاولته افتراض هذا الميل الإنساني الذي جعل من أغلب العسكريين الذي جاء بهم في المسرحية يرفضون الحرب، بل ويترك بعضهم إسرائيل عائدًا إلى بلده الذي جاء منه، مثلما فعلت " مارسيل " بعودتها إلى فرنسا.

ويتابع الشرقاوي مسرحه التسجيلي الذي يجمع في مشاهده بين الرمز والواقع في مسرحيته التالية " ثأر الله " بجزئيها " الحسين ثائرًا " و" الحسين شهيدًا "، ليقدم لنا نموذج البطل الثائر الذي لا يهادن ولا يستسلم، رمزًا لاحتياجات واقعنا السياسي والاجتماعي في ظروف تماثلت مع الظروف التي قام فيها الحسين بن علي صاحب الحق والمبادئ في وجه الفساد وضياع الحق وجبروت السلطة، بين تخويف الناس وتفرقهم إيثارًا للسلامة، حتى سقط قتيلاً بأيدي السلطة الغاشمة.

يحدِّد الكاتب على لسان الحسين بن علي معالم واقعه على نحو يرمز إلى التماثل المعاصر، فيقول:

آه .. ما أهون دنياكم على طفل الحقيقة
هكذا قد أصبح الخير طريدًا يتوارى في الخرق
وغدا الحق شريدًا
يدريه البغي من أفق لأفق

---

(١) " وطني عكا " ، ص ١٠٧.

والدنايا تزدهي بالطيلسان
فإذا الباطل فوق العرش وحده
في يديه الصولجان.
عندما يصبح للإرهاب سلطان على النفس الأبية.
ويصير الصمت والإذعان من حزم الأمور.
عندما نصبح في عصر الخطايا والندامى المضحكين.
عندما ترتفع الدولة فوق الكذب والبهتان.
والتزوير والظلم وتزييف الحقائق.
حين تغدو دولة الكذاب والقراد
لا يعلو بها صوت سوى صوت المنافق
عندما تفترس الدولة من ينقذها
عندما تنهك الدولة من يسندها
عند هذا ما انتفاعي بوجود لن أطيقه
آه .. ما أهون دنياكم على طفل الحقيقة[١].

قدَّم الشرقاوي في مسرحيته " ثأر الله " الوجه الإيجابي الصامد للفتى مهران، فلم يسكت الحسين عن كلمة الحق من واقع مسئوليته عن رأيه، كما لم يستطع أن يهادن القهر والظلم:

ولكيلا أُسجن في خوفي
وكيلا أندم من بعد
وكيلا أسكت عن منكر
سأخرج مؤتزرًا سيفي
دفاعًا عن شرف الدين
عن شرف الأمة، عن شرفي.

وهذا الموقف هو الذي جعل الحسين يمضي بمفرده هو ومن تبقى معه من أسرته بعد أن تفرق الجميع عنه معلنًا:

---

(١) " ثأر الله " ، " الحسين ثائرًا " ، دار الكتاب العربي ، ج ١ ، ص ٩٠ ، ٩١.

يا أيها العصر المزري، لأنت غاشية العصور

قد آل أمر المتقين إلى سلاطين الفجور

قل أي أنواع الرجال جعلتهم في الواجهات

قل أي أعلام رُفعت على البروج الشاهقات

أي الذئاب منحته السلطان والملك العريض

يا أيها العصر البغيض (١)

ومع أن الحسين في موقفه النضالي الثائر لم يحقق انتصاره على الفساد والظلم والطغيان، إلا أنه ظل محتفظًا بموقفه، بل إنه يواصل موقفه بعد استشهاده في صوت يوقظ الناس ويحثهم على مواصلة النضال.

المختار: (للرجال) اذكروا الله كثيرًا

واذكروا ثأر الحسين .. فهو ثأر الله فينا.

الحسين: فلتذكروني ، لا بسفككم دماء الآخرين

بل فاذكروني بانتشال الحق من ظفر الضلال

بل فاذكروني بالنضال على الطريق

لكي يسود العدل فيما بينكم

فلتذكروني بالنضال

فلتذكروني عند هذا كله، ولتنهضوا باسم الحياة

كي ترفعوا علم الحقيقة والعدالة

فلتذكروا ثأري العظيم لتأخذوه من الطغاة

وبذاك تنتصر الحياة

فإذا سكتم بعد ذلك عن الخديعة وارتضى الإنسان ذله

---

(١) " الحسين ثائرًا " ، ص ٢٣٠ ، ٢٣١.

فأنا سأُذبح من جديد. [١]

وكأن الشرقاوي ـ رغم استشهاد الحسين تاريخيًا ـ أراد له أن يحيا بمبادئه بين الناس، فجعل صوته خاتم المسرحية ليكون آخر ما تبقى بعد فناء الجسم، تأكيدًا لبقاء القيم حتى لو صادرت السلطات الغاشمة صاحب القيم دنيويًا، وقتلت فيه الجسد، فلن تستطيع الهروب من مطاردة صوت العدل المدوي لها[٢].

وضعنا الشرقاوي في مسرحيته " ثأر الله " أمام قضية هامة وخطيرة في التصور النضالي الثوري، تلك هي قضية ثبات القيم وبقائها رغم كل المعوقات والظروف، وهو ما يؤكد المداومة على النضال واتخاذ موقف الثورة بلا توقف.

وهنا يتنبه الشرقاوي إلى أهمية وجود القائد البطل الذي يجمع الصفوف، وينشر العدل، ويحقق الوئام.

ويبحث الشرقاوي في التاريخ الإسلامي فيجد " صلاح الدين " الذي أعاد كرامة الأمة بانتصاره على الصليبيين، فيقود جماهير الشعب إلى النصر والبطولة.

يتخير الكاتب في هذه المسرحية حلقة أخرى مضيئة من حلقات التاريخ العربي الإسلامي، من خلال تلك الفترة التي خاض فيها الشعب ـ تحت قيادة صلاح الدين الأيوبي ـ سلسلة من الحروب الضارية العنيفة، إلى أن تم تحرير بيت المقدس من براثن الصليبيين. وتدور أحداث المسرحية بجزئيها في الربع الأخير من القرن الثاني عشر الميلادي.

وصلاح الدين شخصية حظيت باهتمام بالغ، من كافة المؤرخين وذلك لقدرته على توحيد الصف العربي، وجمع كلمة العرب بكافة السبل، وحسن قيادته وفطنته، وطيبة قلبه، وصفو عقله، وحسن نيته، والرحمة الشديدة حتى مع الأعداء، ونبله وشهامته، وإقدامه وبطولته التي وصلت أحيانًا إلى البعد الأسطوري.

---

(١) " الحسين شهيدًا " ، ص ١٨٦ ، ١٨٨ ، ١٨٩.

(٢) د. سامي منير ، " المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية " ، الهيئة المصرية للكتاب ، فرع الإسكندرية ، ١٩٧٩م ، ج٢ ، ص ٣٧٧.

وقد هدف الشرقاوي من بعض الأحداث تعرية الواقع العربي خلال هذه الأزمة بما يحوي من انقسامات وتشقق، وخلافات ذاتية ونفسية بين الحكام، وتطلع معظمهم إلى الشهرة والصيت الذائع على حساب مصلحة الأمة والرعية، وقد جسد الكاتب هذا البعد في شخص أمير المغرب، الذي بالغ في تصوير خبله وجنونه ونرجسيته الطاغية على حساب الحدث.

وكذلك حاول أن يدحض من خلال الدلالة التاريخية في النص دعاوى السيطرة العسكرية للشعوب تحت شعار ومسميات الدين، وستر الحرب المقدسة وتخفي الأطماع الاستعمارية منذ العصور الوسطى وراء فكرة الحرب المقدسة " تلك الحرب التي إن تمعنَّا فيها نجد أنفسنا في تطور فريد يسعى من النقيض إلى نقيضه، من الرفض الفكري للحرب في المسيحية المبكرة، إلى فكرة الحرب هذه " [١]، رافضًا المبررات الانتهازية للحروب ومآربها غير المقدسة، ولا يغيب عن التوظيف إلحاحه على ضرورة تحرير بيت المقدس، وافتقاد الساحة العربية التي يجب أن تكون من منطلق القوة والحق والعدل، لا الاستسلام والخضوع، قياسًا على معاهدة السلام بين صلاح الدين وريتشارد قلب الأسد.

وقام صلاح الدين بالرد على دعاوى الأمراء العرب باتهامه بأنه يستغل الحرب مع الصليبيين من أجل مكاسب شخصية، وأوضح لهم مدى نبله وسمو أغراضه الخالية من المطامع الشخصية، وأنه ظل مهمومًا يحارب ضد الظلم والفساد.

صلاح الدين: **أنا لست أطلب رقعة أخرى من الملك العظيم**
أتفهمون ؟
لكني أجاهد في سبيل الله حتى أسترد حقوقه..
حقوقنا وحقوقكم لو تفهمون !
إني لأسبقكم إلى ظهر الحصان..
وما تركتكم لأهوال العراء ونمت وحدي.

---

(١) د. قاسم عبده قاسم ، " الخلفية الأيديولوجية للحروب الصليبية " ، دراسة عن الحملة الأولى (١٠٩٥-١٠٩٩م) ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٣م ، ط١ ، ص ١٣.

تحت سقف أو أظلتني الحوائط
قد عشت أكثركم معاناة، وأولكم مخاطرة.
وأدناكم معيشة
أنا لا أمن عليكم ..
ولكني ما كنت أضع كل هذا كي أشيد رواق ملكي
أو لأغنم أو لأرضي كبريائي
لا .. بل لتأمين الرعايا..
ضد غائلة الظلام، وضد غاشية الفساد [١].

واستلهم الشرقاوي من أحداث التاريخ الحديث مادة درامية لمسرحيته الأخيرة، متناولاً في دور " أحمد عرابي " أول مصري يثور في وجه السلطة في سبيل حق الشعب وحريته بعد عصور الانحطاط المملوكي والتركي وحكمها لمصر.

والشرقاوي يستخدم التاريخ، بالإضافة إلى كونه مادة درامية يجعله حكمًا وشاهدًا عدلاً على الثورة العرابية.

فلأترك التاريخ يقضي ما يشاء
فلأترك التاريخ، فالتاريخ لا يُرشى
وهم حتى إذا ما زيفوه فضميره
لا يستنيم إلى الخديعة، بل إنه
يصحو وينصف ثم يلعن خادعيه [٢].

تلك الثورة التي التف حولها الشعب بكافة طبقاته، وربما كان من المؤكد أن اشتراك طبقة الفلاحين في ثورة شعبية قومية، إلى جانب جبهة الثوار هو العامل الرئيسي الذي حول تمرد الجيش المصري من حركة إصلاحية إلى ثورة قومية شاملة، وتحديد مصير الثورة من خلال التفاعلات بين سائر القوى الاجتماعية التي شكلت جبهة الثورة في مصر.

---

(١) " النسر وقلب الأسد " ، ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٦م ، ص ٢١٦ ، ٢١٧.
(٢) المسرحية ، ص ٢٢٨ ، ٢٢٩.

وحاول الكاتب إبراز مسببات الثورة ودوافعها خلال أحداث المسرحية بشكل مكثف، وأحيانًا مكتظ، فقد كانت ظروف المجتمع المصري الخارجية والداخلية وقتذاك تدفع المصريين للثورة " فقد كان يئن تحت المظالم والضرائب الفادحة، ويملؤه السخط على التدخل الأجنبي في شئون مصر كصندوق الدين، والرقابة المالية، لقد كانت البلاد تتطلع إلى نظام جديد يضع حدًا لكل ذلك، يوطد أركان العدل والحرية " [1].

كذلك أبرز الشرقاوي تورط نظام الحكم في ضرب الثورة وقادتها متمثلاً في خيانة الخديوي والقصر، وتواطئه مع الإنجليز وعملائهم في مشروع القناة، وفي داخل صفوف الجيش، لقد كانت الخيانة هي قاصمة الظهر للثورة. والشرقاوي في تصويره لكل هذه الأحداث، ونظرًا لتلاحقها، اضطر للجوء إلى التسجيلية في كثير من الأحيان، أو تبعًا لحداثة التاريخ وسخونة أحداثه وقربها بشكل ما من الواقع، فقد تداخلت بعض القضايا.

لقد حاول الكاتب أن يكشف عن خطورة الديون الأجنبية التي أنفقتها السلطة على مظاهر البذخ والثراء، وطالبت الشعب بتسديدها، وراحت ترهن الأرض وتبيع المشروعات للأجانب، الذين وجدوا الفرصة سانحة لتحقيق مآربهم في المنطقة، وتحقيق الحلم الذي بيتوا من أجله النية من قبل، فاستغلوا الثورة كذريعة وأحكموا خططهم لاحتلال مصر.

وتشير معظم الدلائل وسياق الأحداث وواقعها ـ كما قدمها الشرقاوي ـ إلى رغبته الشديدة في لفت الأنظار والتحذير إلى خطورة حرية الوطن في ظل تزايد الديون، وما يمكن أن تسفر من أزمات سياسية وآثار سلبية على حرية القرار الوطني، وما يسمح بالتالي من حقوق أو تدخلات أجنبية بحجة الديون أو مصالح الرعايا الأجانب، وخطورة ما سمي بالانفتاح الاقتصادي الذي يسمح للأجانب

---

(١) " أحمد عرابي ، مذكرات عرابي المعروفة باسم كشف الستار عن سر الأسرار " ، دار الهلال ، ١٩٥٣م ، ص ٨١.

باستثمار خيرات المجتمع، واستغلال اقتصاده من أهداف أخرى غير شريفة، تبدأ بالتجسس العسكري، وتنتهي بالأخلاق.

إن " عُرابي جاء كزعيم يمثل القوة الصلبة الدافعة للمجتمع، وتجسدت الثورة في شخصه، وتحول إلى بطل أسطوري حديث، وولي من أولياء الله الصالحين، يقود الشعب إلى الخير، وحكمه يغض بالعدالة، ويبني مجتمعًا جديدًا في الحق والعدل، لا سيادة للغرباء فيه " [١].

إلا أن صورة عرابي كما قدمها الكاتب في المسرحية ممسكًا بمسبحته يتمتم ويبسمل ويحوقل وينحني خجلاً، ويتنازل من فرط خجله وحيائه عن حقوق الشعب أمام الحاكم ـ وعرابي هو الزعيم ـ فهذا ليس صحيحًا على مستوى الحدث التاريخي. لقد كان الدين " أو التدين " عند عرابي ـ كما تبدى في أول المسرحية، وعلى لسان عرابي، هو الثورة ضد الظلم والفساد، ومقاومة التدخل الأجنبي، والجهاد ضد أعداء الأمة، ومهما قيل حول تراجع عرابي، أو تردده في النهاية، فهذه صورة مناقضة لبطولته التي لم تكن تهورًا أو سعيًا لسقوط تراجيدي.

إنَّ تتبع أحداث الثورة العرابية ـ وهي أول ثورة في تاريخنا الحديث ـ بوعي يعلمنا أن الثورة قد أجادت في استخدام جميع المؤسسات من الجيش والحكومة إلى البرلمان والدستور إلى الحزب الوطني، وقد نمت قوى الثورة في كل هذه المؤسسات مع نمو العملية الثورية ذاتها، فقد تحرك الجيش وهو المبادر بالثورة ليسقط الحكومة الأجنبية، ويحل محلها حكومة وطنية، وقد عمل الجيش والحكومة معًا على دعوة البرلمان وإصدار الدستور.

إنَّ الثورة العرابية ـ بلا شك ـ جندت كل قوى الأمة، وبخاصة الفلاحين، خلف الجيش في مقاومة العدوان المسلح الذي كان عالمه يسير نحو الإمبريالية في البلاد المتقدمة بسرعة مذهلة، لجأ إلى العنف للقضاء على الثورة (١١ يوليو ١٨٨٢م).

---

(١) د. لطيفة محمد سالم ، " القوى الاجتماعية في الثورة العرابية " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١م ، ص ٣٦٧.

وظلَّ عرابي مجاهدًا في سبيل تحقيق العدالة، ونشر الأمن والأمان، وإلغاء الامتيازات الأجنبية، وإصلاح شئون البلاد في كافة مناحي الحياة، ثائرًا على أساليب الظلم والبغي التي تُرتكب في حق الشعب، فقد عهد على نفسه أن يقاوم الطغاة في كل شبر على أرض بلاده، وأن يوحد صفوف المقاومة من أبناء الوطن المخلصين حتى يسترد الشعب كافة حقوقه، وينعم أبناؤه بخيرات البلاد، فهذا حواره مع البارودي ـ حينما سئم البارودي من أفعال الخديوي ـ يوضح تصميمه وعزم عرابي على مسايرة الكفاح.

عرابي: ستمضي المسيرة بالرغم منه
ونصلح للشعب أحواله ..
فنلغي امتيازات أهل الغني في مياه المراوي
وتشغيل غرهم في الحقول
ونرفع عن كاهل المثقلين عناء الضرائب.
كذلك نلغي امتياز الأجانب
ونلقي على عاتق المترفين
تكاليف يشقى بها الكادحون.
وسوف يضيء ظلام القرى بشعاع المعارف
ونصلح أيضًا شئون القضاء وحال الإدارة:
فلا سجن إلا بأمر القضاء.
ولا قيد إلا قيود الشرائع.
ومجلس نوابنا سوف ينظر في كل شيء.
ويملك حتى حساب الوزارة.
على أننا نشهد الله ألا نمس الحقوق.
التي كفلتها مواثيق أبرمها السابقون.
بذا تطمئن أوربا لنا.
وتظفر مصرُ بما نرتجيه لها من تقدم.[1]**.**

---

(1) " عرابي زعيم الفلاحين " ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ص ١٦٥.

ومن الأخطاء التاريخية التي تنم عن قِصر نظر الرؤية للبطولة الشعبية عند الشرقاوي ـ في عرابي زعيم الفلاحين ـ تلك الصورة الفنية الساخرة التي صور فيها البطل الشعبي والسياسي والرجل الثاني في الثورة عبد الله النديم أشبه ما يكون بالمهرج، أو " الأراجوز "، والرجل الذي يسعى في كل مجالس ومنتديات الثقافة والفكر للضحك وإضحاك من حوله، والذي يكرر أحاديث الغير بصورة هزلية، ويغرم بالنكات الجنسية.

ومن خلال ذلك التصوير لا نجد من بطولة النديم سوى مسخ مشوه لتاريخ أحد أبطال الثورة والشعب، ضاعت معه ملامح الأديب الذي ملأ الدنيا بأدبه، وقاد الرأي العام، وكان حريصًا في كل ما يخط قلمه أو تنطق به شفتاه، وحقق إنجازات على المستوى الأدبي والتاريخي، ذلك العبقري الثوري الفذ، تلميذ جمال الدين الأفغاني الأول، الذي صنع للصحافة المصرية صفحة ناصعة البياض والنقاء والشهرة.

كان عبد الله النديم أول مدني ينضم لقادة الجيش الذين قاموا بالثورة، والذي قال عنه علي فهمي حينما حاول رياض باشا نفيه في أغسطس ١٨٨١م: " إن نديمًا منَّا معشر العسكريين، وإن لم يحمل سلاح العسكرية، ولئن أخذتموه بغتة من البلاد حافظنا عليه بالأرواح والأجناد " [١].

" وبعد عشر سنوات من الهزيمة والاحتلال الإنجليزي، ظل أوفى الزعماء للثورة ومبادئها، وواصل جهاده وأعاد الروح الوطنية في الأمة حينما سمعت النداء الغائب مصر للمصريين ينطلق من جديد " [٢].

وليس المقصود هنا هو الحجر على حرية الكاتب فيما يصنع له خياله من صور الشخصيات التي يقدمها، ولكن الأحداث التاريخية لها قداستها، فيجب ألا يكون هناك تعارض بين الأحداث التاريخية والواقع، وخاصة أن هذه الحقائق التاريخية

---

(١) سعد زهران ، " التعاليم الليبرالية في الثورة العرابية " ، ص ٨٤.

(٢) د. عبدالمنعم إبراهيم الدسوقي الجميعي ، " عبدالله النديم ودوره في الحركة السياسية والاجتماعية " ، دار الكتاب الجامعي ، ١٩٨٠م ، ص ٢٢.

الثابتة تمس بطولة أمة بأكملها. وربما كانت هذه الرواية المشوشة أحد عيوب الشرقاوي في أعماله التي تتناول التاريخ الحديث والمعاصر.

وهذه إحدى الصور التي يصوِّر فيها الشرقاوي النديم بالمهرج، حينما كانوا في بيت عرابي " البارودي، وعبدالله النديم، وسلطان باشا، والطحاوي شيخ أعراب الشرقية ".

النديم: (للبارودي) قطع العدس قلوب الجند يا باشا، كفى!
أفلا تعطيهم أرزًا ولحمًا ؟!
ثم إنَّ السمن مغشوش، أتعرف؟
إنه مسلي، صناعيٌ مزيف
وكساء الجند قد غيره الخياط
من صنف لصنف ! [1].

وهذا لا يقلل من أهمية الأحداث التي تناقشها المسرحية، فهي من أعظم المسرحيات التي تطرح ضرورة تحرير الوطن من التبعية، وخطورة تزايد النفوذ الأجنبي، وتدخلهم الاقتصادي والسياسي والعسكري في الشئون الداخلية لمصر، وهيمنتهم على مقاليد السلطة وممثليها، ودعوة كل فئات الشعب للذود عن ثرى الوطن ومقدساته، والسعي حسيسًا لتحقيق نور الحرية.

---

(1) " عرابي زعيم الفلاحين " ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ص ١٤٥.



الزمان والمكان ودورهما في تنامي الأحداث الثورية

الـزمــان

▪ الـزمـان " النشأة والتكوين "

ميلاد الشرقاوي (١٠ نوفمبر ١٩٢٠) كان مواتيًا لتغيرات عديدة طرأت على المجتمع المصري مع نهاية الحرب العالمية الأولى وأهمها ثورة ١٩١٩م ورغبة المجتمع في تحقيق الحرية والاستقلال. يقول الشرقاوي: " نشأت في قرية صغيرة، حددت ملامح أفكاري منذ البداية، لأنها كانت دائمة الثورة على الإنجليز وعلى الظلم الاجتماعي والسياسي، ودائمة المطالبة بالحرية السياسية والاجتماعية، وفي سن مبكرة سمعت الهتاف بالحرية والعدل. وكنا ونحن أطفال في القرية نمشي وراء الرجال في المظاهرات، ونردد هذه الهتافات. ومنذ هذه اللحظة تكون في أعماقي إحساس بكراهية الظلم وضرورة الحركة في سبيل الحرية " (١).

لقد تفتحت عيون هذا الجيل على النتاج السياسي والقومي لثورة ١٩١٩م بإيجابياته وسلبياته، وكانت معاهدة ١٩٣٦م هي النهاية الطبيعية لهذه الثورة " فقد منحت المعاهدة الاحتلال الإنجليزي صبغته الشرعية، وربطت مصر في تحالف رسمي مع إنجلترا، تحالف التابع للسيد " (٢). ثم اشتعلت في الأفق نيران الحرب العالمية الثانية وزجت مصر - لوقوعها تحت السيطرة البريطانية - في هذه الحرب وشهدت بعض معاركها وعانت من ويلاتها على كافة المستويات. إلا أنه سرعان ما تزايد الوعي السياسي والقومي ثانية واشتعلت الساحة الوطنية بالمظاهرات التي راحت تندد بالاستعمار وتكونت الجبهة الوطنية بين الأحزاب، فقويت بذلك إرادة الشعب للمطالبة بالاستقلال.

---

(١) حديث الشرقاوي لمجلة المسرح، نوفمبر ١٩٦٩م، ص ٥٠، وراجع كذلك حديثه الأخير لمجلة المصور، نوفمبر ١٩٨٧م.

(٢) د. عبد العظيم رمضان ، "تطور الحركة الوطنية"، ص ٨٠٢، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٩م.

وقد انعكست التبعية السياسية للمجتمع خلال هذه الفترة على الاقتصاد، حيث فقد الهيكل الاقتصادي برمته فعاليته وعايش المجتمع العديد من الأزمات الاقتصادية المتتالية بين الحربين العالميتين، بالإضافة إلى الأزمات والمجاعات الطبيعية الأخرى التي اجتاحت المنطقة بأسرها.

وتأثر الشرقاوي بالفكر الاشتراكي الذي تزايد أثره بعد الحرب العالمية الثانية وخروج الحلفاء - بما فيهم روسيا - مظفرين وتجاوز هذا الفكر نطاق الدولة الواحدة ليصبح معسكرًا بأسره ونظرًا لارتباط الاشتراكية بمفاهيم الحرية الإنسانية، والعدالة الاجتماعية، والسلام العالمي فقد وجد فيها كثير من المثقفين والفنانين الخلاص لمجتمعهم مما يعاني من تخلف اقتصادي وتبعية سياسية ونكوص اجتماعي.

وقد ارتبط الشرقاوي ببعض هؤلاء المثقفين، وانضم إلى جماعاتهم، وكان يرتاد حلقاتهم بانتظام.(١) كما كان لقيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢م أثرًا واضحًا في حياة الشرقاوي، تلك الثورة التي رفعت لواء التمرد والثورة ضد الطبقة البرجوازية المهيمنة على السلطة وراحت تنشر أفكارها في الآفاق متجاوزة حدود الوطن إلى غيره من الأقطار الأخرى.

إن جيل الشرقاوي تربى وعيه في مناخ الأربعينيات، حيث تفجرت التيارات الفكرية المتعددة والممارسات السياسية النشطة في الجامعة والتجمعات العمالية وغيرها، سواء كانت سرية أم علنية وخصوصًا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وتأجج الطموح الوطني نحو الاستقلال، وما لبثت حرب فلسطين أن تفجرت عام ١٩٤٨م ثم الثورة المصرية ١٩٥٢م، مما أدى إلى إحياء الأحلام القومية نحو الازدهار العربي من جديد بعد حصول أكثر الدول على استقلالها مع الثورة المصرية.

---

(١) رفعت السعيد ، "تاريخ المنظمات اليسارية المصرية ١٩٤٠م – ١٩٥٠م"، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٧٦م، ص ٢٠٩.

لقد مثلت الحروب العربية منذ منتصف القرن العشرين حول فلسطين والأراضي العربية (١٩٤٨ - ١٩٥٦ - ١٩٦٧ - ١٩٧٣) مواجهة جديدة بين الإرادة العربية وبين قوى الاستعمار الغربي، الذي زرع إسرائيل في قلبها، وفي جزء أعز ما يكون على الوجدان العربي بما يمثله من قيم دينية وقومية وإنسانية، وهي مدينة القدس.

والشرقاوي بوصفه مبدعًا رائعًا يتميز بالوعي لما يدور من أحداث الزمن راح ينهل من روافد المعارف والثقافات المختلفة وفي ظل تلك التغيرات الوطنية استطاع أن يصبح ذا تكوين ثقافي متميز، والتكوين الثقافي للشخصية " هو ذلك الكل المركب الذي يشتمل على المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والعادات، وغيرها من القدرات التي يكتسبها الفرد الإنسان بوصفه عضوًا في المجتمع " [(١)].

ويتبلور هذا التكوين في المركب الثقافي للشرقاوي في خطوط رئيسية وملامح بارزة هي: " العقيدة الإسلامية " التي شغلت اهتمامًا كبيرًا في فكره، وشغفه بالقضايا الساخنة التي أثارتها عبر تاريخها الممتد، ولا يخفى أثر هذه العقيدة في قطاع الريف، وقد كان لهذا المناخ - الذي نشأ فيه الشرقاوي - أثرًا لا يخفى في تشكيل ملمح من إبداعه، وعلى حساسيته الفنية والثقافية منذ حداثة سنه. هذا بالإضافة إلى ما تتميز به الثقافة المصرية القروية من قوة نظام الدين كمحدد للثقافة إن لم يكن مركز الثقافة الأول.

وكان للمناخ الثقافي العام في مصر، خلال مطلع هذا القرن تأثيرات لا تخفي، وبخاصة في توجيه اهتمام الشباب بالفكر والثقافة الجديدة وتطلعاتهم الثقافية والسياسية والفنية، وقد تميز هذا المناخ - بالإضافة إلى التيار الإسلامي - بظهور تيارين متجاورين " التيار الليبرالي " ومن أهم أعلامه " د. طه حسين " و" عباس العقاد "، والتيار الاشتراكي ومن أهم أعلامه " سلامة موسى " و" محمد مندور " وقد استفاد الشرقاوي من هؤلاء الرواد أيما استفادة في عديد من مجالات الفن

---

(١) د. عاطف وصفي ، "الثقافة والشخصية – الشخصية المصرية ومحدداتها الثقافية"، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٧م، ص ٨٤.

والفكر، هذا بالإضافة إلى استفادته من مغامرات توفيق الحكيم الفنية وتفتح إسماعيل أدهم الفكري وسعة اطلاعه الذي استهوى الشرقاوي، ولا ينكر أثر دراسة الشرقاوي للقانون ورغبته في فهم قضايا الإنسان وتحقيق العدالة، بجوار دراسات الأدب وشغفه باللغة الفرنسية التي كانت تعد لغة المثقفين وقتذاك، وقراءة ما كتبه أساطين الأدب الفرنسي الذين أحبهم أمثال " فرانسوا فيون " و" فيكتور هوجو " و" بول إيلوار " و" ألبير كامي " و" جان بول سارتر " وترجمته لأعمال بعضهم. [١] ولا يخفى أثر مبادئ الثورة الفرنسية الكبرى ١٧٨٩م على الشرقاوي وانبهاره بها قبل أن يشوبها غبار عصر الاستعمار، تلك الثورة التي أرست مبادئ " الإخاء والحرية والمساواة " في الضمير الإنساني.

كل هذه التغيرات على الساحتين (المحلية والعالمية) بالإضافة إلى محددات التكوين الثقافي كان لها معظم الأثر في تكامل رؤية الشرقاوي ومواقفه في الأدب والفن والحياة التي يتصدرها الاهتمام بقضايا عصره الملحة والملائمة لرؤيته الإبداعية.

---

(١) مجلة الشعر، يناير ١٩٨٨م، ص ٢٧.

▪ الزمان و التشكيل الدرامي

انطلقت الدراما الشعرية منذ بداياتها الأولى من الإحساس بالمناخ القومي، وعرض الطموح الوطني في الاستقلال والتطور الديموقراطي والسياسي عن الدولة العثمانية والأطماع الاستعمارية الأخرى، ولارتباط التاريخ بالزمن ارتباطًا وثيق الصلة، فالتاريخ هو تلك الأحداث التي تحدث في إطار زمني محدد، والزمان يحمل الظرفية الزمانية للحدث الذي وقع فيه لا بوصفه شاهدًا عليه ومسجلاً له فقط، بل بوصفه جزءًا لا يتجزأ منه،وذلك يجعلنا نمعن النظر في الدلالات الزمانية للأحداث.

وحازت المراحل الزاهرة بالكفاح الوطني مع قوى عظمى ومن ثم الانتصار عليها مثل " الصراع العربي مع التتار والصليبيين " بالاقتراب والتناول من كتاب الدراما الشعرية في مراحل عمرها المتعددة التي امتدت لأكثر من قرن، فاتخذها مجالاً للفخر والحماسة بالشجاعة والإرادة العربية على مواجهة المحن والنوائب والانتصار عليها من جانب، ومن جانب آخر كان هذا التناول أحد مظاهر رغبة الكاتب العربي في بعث أمجاد الماضي لتجاوز عثرات الحاضر وعدم وضوح رؤى المستقبل.

وعلى العكس تمامًا، فقد تناول تلك الفترات الحالكة في تاريخ أمتنا العربية بالعديد من المعالجات، ودعوة الشعوب إلى الوحدة ونبذ أسباب التفرق والخلاف وذلك أملاً لميلاد فجر الحرية الذي تزهر فيه شمس العروبة وتسطع من جديد، وفي ذلك أيضًا كان التناول ضاربًا في جذور الماضي لاسترجاع بريق حضارتنا الممتدة الأطراف، أو تناول قضايا الحاضر والتأكيد من خلال ذلك على الأسباب المؤدية لهذه الانتكاسات ونشدان الخلاص، مما دفع كتاب الدراما إلى استدعاء أغراض الشعر القديم مثل الخطابة والفخر والحماسة والبكاء على الأطلال، وذلك يمثل العبء الأكبر على البناء الدرامي فقد تحولت هذه الأغراض الموروثة في وحي الشاعر إلى غنائية زادت عن الحد المطلوب، فأثقلت البناء الدرامي، أو استرجاع الزمن الماضي لاستدعاء شخصيات تلعب دورًا بارزًا في الماضي للنص الحاضر، وذلك يعطي دلالات رائعة وخاصة عندما يلتقي هذا الاستدعاء بنظيره فيحمل معه

كل الموروث القديم ليكون بذلك دالاً جديدًا. وذلك نلمسه في مسرحية " الفتى مهران " عندما يستدعي مهران من تاريخ الفتوة العربية والإسلامية صورة الإمام " عليّ بن أبي طالب " في كثافة وإيحاء شديدين حين تقفز أمامنا صورة الإمام " علي " بمجرد الإشارة إليه بلقب (الإمام) على لسان الفتى مهران ونستدعي مع اللقب تاريخ الفتوة الممتد، يقول مهران:

" الإمام لم يكن يصنع هذا بعدوه "

ثم يؤكد الشرقاوي على لسان سلمى البعد الزمني لتجربة الإمام " علي " بقولها:

" ولهذا اغتصبوا منه الخلافة " (١)

لقد كان متاحًا للشرقاوي أن يستخدم بديلاً عامًا، يدلل به على موقف الإنسان من عدوه (كالأخلاقيين أو المثاليين) لكنه في تخيره للإمام استدعى كل التراكمات التاريخية التي يفجرها اللقب في النص وقيمة هذا النموذج في تاريخ الفتوة الإسلامية. ثم قيمته عند مهران بخاصة على مستوى النص الدرامي.

وهنا تكمن قيمة اللمسة التراثية في شكلها الجديد داخل النص. إنها تحوي دلالات جديدة ولا تفارق جذورها في الوقت ذاته فالاستدعاء لا يكتفي بحدود التشابه بين النماذج التراثية والدرامية فقط وإنما يعبر ذلك ليخلق تواصلاً بين النموذج الدرامي (الحاضر)، والنموذج التراثي (الماضي) طارحًا في النص دلالة فنية أعمق من دلالة اللفظ التاريخي المجرد.

وحينما استدعى الشرقاوي شخصية " الحسين بن عليّ " لم يكن الهدف من هذا الاستدعاء ذكر نماذج للأحداث أو تتبع الفترات الزمنية للحسين بقدر ما يقدم هذا النص من احتياج ملح لشخصية مثل الحسين بن علي في الواقع المعاش فهو جزء من النسج الزمني الحاضر يقول الشرقاوي في أحاديثه الصحفية عن مناسبة تناوله الدرامي لشخصية " الحسين بن عليّ ": " لقد اخترت شخصية الحسين في فترة الشعور الملح بالحاجة إلى نموذج، إلى إنسان يضحي بالحياة لقيمة أغلى عليه من الحياة... ثمة فراغ في عصرنا يحتاج إلى استعادة النماذج الإنسانية العظمى في

---

(١) " الفتى مهران " ، ص ٦٣.

التاريخ الإنساني بأسره يحتاج إلى الرجل الذي يعطي كل هذا ويجاهد إلى حد الموت في سبيل ما يؤمن به، حتى ليرفض أن يكون التنازل هو ثمن حياته " [١].

الحسين: " أيها الناس، فأما بعد.. إني هاهنا المسئول عنكم فلأصارحكم بما ننهض منذ اليوم له،

إنني أكره أن تمضوا معي من غير علم

نحن ماضون جميعًا لملاقاة الحتوف

فليقم من كان صبارًا على ضرب السيوف

وعلى من لم يطق ما نحن ماضون له

أن ينصرف

أنا لا أُكرِهه ".[٢]

فاختيار شخصية " الحسين بن عليّ " يعطي أكثر من دلالة زمانية لأنه من الشخصيات النادرة التي تخلص لوجه الحق على مرَّ الفترات التاريخية، لذلك كان الشرقاوي في أمس احتياج لاستدعائه. يقول: " لقد كان دافعي إلى كتابة الحسين دائمًا الواقع الموجود في مصر وفي العالم العربي ذلك الوقت، فالحسين هو البطل الذي يؤمن بقضيته ويثور من أجلها وهو مع ذلك لا يساوم ولا يهادن، رغم أن مصيره التراجيدي يعرفه منذ البداية " [٣].

فقد بحث الشرقاوي عن شخصية ذات مكانة سامية عند الشخصية المصرية والعربية، يحملها قيم النضال وبذل الدم في سبيل ما تؤمن به فاختار الحسين بن علي. إن شخصية الحسين بن علي وأبيه قد ارتبطتا في تاريخ الإسلام بالذود عن الإسلام والترفع عن المصالح الشخصية والسلطوية، إلى ما هو أهم وأعظم، إلى وحدة الأمة أمام الخطر الذي يتهددها، ويمحو شخصيتها وكسر وحدتها والتغلغل في أراضيها، وهو خطر القبيلة والحكم الإمبراطوري السائد آنذاك.

---

(١) الشرقاوي يتحدث عن مسرحه، نبيل فرج، المسرح، ص ٥١.

(٢) " الحسين ثائرًا "، ص ٢٢٨، ٢٢٩.

(٣) مصطفى عبد الغني ، "مسرحية (الحسين) بين عبد الرحمن الشرقاوي والأزهر الشريف"، المسرح، ص١٣٢، ١٣٥.

ويساهم الفعل المضارع بالنصيب الأكبر " أصارحكم - ننهض - أكره - تمضوا - يقسم - يطق - ينصرف - أُكرِهكم " للدلالة الزمانية "التجدد والاستمرار واستحضار الصورة" استحضار صورة الأمر الذي نقدم عليه، وتحمل أعبائه وتبعاته والشوق إلى النعيم المنتظر، والبيعة مع الله لأنها لا إجبار فيها ولا إكراه كما أتى في نهاية المقطع ليؤكد هذا المبدأ السامي في عصور الإسلام، وتأتي لفظة " اليوم " لأن الإشارة الزمانية ليست في حاجة إلى تأجيل، ويجب المسارعة إلى ما عند الله لأنه خير وأبقى حتى وإن كنا مقدمين على ملاقاة الموت لا محالة، وقد استخدم الأسلوب القرآني ألفاظ المسارعة إلى عمل الخير وذلك لتحبيب الناس في عمله والمسارعة إليه وعدم تأجيله لقوله تعالى: { فَفِرُّوا إِلَى اللَّهِ } [1]، وقال أيضًا: {وَسَارِعُوا إِلَى مَغْفِرَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَاوَاتُ وَالأَرْضُ أُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِينَ} [2]، واستخدام " لام الأمر " للدلالة على عظم الأمر في " فلأصارحكم " وما يحمل هذا الفعل من معنى المصارحة والمكاشفة بين الحسين وأتباعه، وهذه المصارحة أيضًا تعطي دلالة زمانية أسبق من لام الأمر التالية لها في نهاية المقطع " فليقم "، لأن ذلك ترتيب منطقي أن يقدم الحسين حقيقة واضحة أمام تابعيه وطبيعة ما هم مقدمون عليه من هلاك، وبعد ذلك يأتي الحث عليه في رتبة زمانية متأخرة، ويأتي اسم الفاعل " ماضون " مرتين لبيان تأكيد وصدق سعي الحسين ومن معه للحرب، بما يحمل اسم الفاعل من قدرة فاعلة على الحدث.

اهتم الشرقاوي بـ" الزمن " في المسرح اهتمامًا بالغًا، فقد أحسن اختيار الأزمنة التي مكنته من التعبير عن فكره، وذلك باختيار الأزمنة التي تميزت باحتدام المقاومة والمواجهة السياسية والاجتماعية ضد الاستعمار والإقطاع. فكل مسرحياته بلا استثناء تعبير عن قضية هامة من تلك القضايا التي تهم الفرد والجماعة على حد سواء.

---

(١) سورة الذاريات: من الآية ٥٠.
(٢) سورة آل عمران: ١٣٣.

قدَّم الشرقاوي " مأساة جميلة " عام ١٩٦٢م مستمدًا موضوعها من أحداث الواقع المعاصر والقضايا الجارية من احتلال فرنسا للجزائر، وتصوير جرائم الفرنسيين ومدى تفشي الظلم والفساد داخل البلاد، وعلى الجانب الآخر تصوير المقاومة الجزائرية دفاعًا عن الأرض ونشر مبادئ الخير والحب والسلام ولا سيَّما إضاءة الأحداث على الفتاة " جميلة " التي اهتز لها الضمير العالمي، وأفرجت عنها فرنسا - بعد أن حكمت عليها بالإعدام في ١٣ يوليو ١٩٥٧م - قبل تنفيذ الحكم في يوم ٧ مارس ١٩٥٨م، وكانت الحادثة أنها ضبطت متلبسة تحمل حقيبة تخفي فيها القنابل.

تقول جميلة وهي تصر على حمل الحقيبة الممتلئة بالقنابل ولن تفرط فيها لأحد؛ لأنها تعلم رسالتها وتؤمن بها، وتجاهد في سبيل تحقيقها:

جميلة: " لا... بل أنا
فأنا بزيي المدرسي وبالحقيبة...
لن أثير شكوكهم إن باغتونا " [(١)]

فجميلة هنا تقدم الرفض التام أولاً لأن يقوم أحد من أفراد المقاومة بحمل الحقيبة، ثم بعد ذلك تبرر رفضها ببرهان ثابت وواضح أنها " فتاة "، " طالبة "، لن تثير الشكوك حولها لأنها ككل الطالبات يحملن الحقائب مليئة بالكتب وأدوات الدرس ومن الواضح أيضًا أن الترتيب الزمني لتنفيذ الحدث هو النهار ودلَّ على ذلك ارتداء الزي المدرسي والحقيبة، وهذا إنما يدل على شجاعة " جميلة " وأفراد المقاومة، إنهم في سبيل تحقيق مآربهم في الدفاع عن الوطن لن تُخشى النتائج.

جميلة: " أنا لا أبالي... سأظل أصرخ... ثم أصرخ
كي أحرك نخوتك... وأثير فيك عروبتك
قم يا رجل
أطلق صراخ الاحتجاج على الأقل "[(١)]

---

(١) " مأساة جميلة " ، ص ١٨٦.

تجدر الإشارة هنا إلى أن الشرقاوي حينما كتب للمسرح أولى محاولاته، لم تكن " مأساة جميلة " الباكورة الفنية له [٢] والتي أُتيح لها النشر فقد سبق له أن كتب قبلها مسرحية بعنوان " الأسير " واستمد مادتها أيضًا من التاريخ.

وفي مسرحية " الفتى مهران " ١٩٦٦م يصوِّر الشرقاوي فترة زمنية حرجة من تاريخ الدولة المملوكية الثانية في مصر (الچراكسة) ولهذا الاختيار دلالته وتفسيراته، فقد كانت هذه الفترة محصلة لعوامل التدهور، والفساد الاقتصادي، والسياسي، والاجتماعي لحكم المماليك في مصر " ذلك التدهور الذي ألمَّ بالبلاد منذ بداية القرن التاسع الهجري تقريبًا (الخامس عشر الميلادي)، والذي جعل الألوان الزاهية في المجتمع المصري تتراجع أمام الظلال والألوان القاتمة التي جاءت إيذانًا بمغيب دولة وسقوط حضارة " [٣]

فحينما أرسل أحد السلاطين الچراكسة في القرن الخامس عشر الميلادي جيشًا مصريًا للقتال في السند لاسترداد سوق التوابل من تجار البرتغال، ووقوف جماعة الفتوة لمواجهة أمير الجيزة " وكيل السلطان " مع استغلال حروب التتار الخارجية.

لقد استغل الشرقاوي هذه البانوراما التاريخية العريضة وراح ينسج عليها من الأحداث الداخلية في المسرحية الكثير بما لا يتعارض وهذه الخلفية وحاول من خلال الإطار التاريخي المفتوح (بجعله زمان المسرحية القرن الخامس عشر الميلادي) تقديم شخصيات - أفرزها الموروث الشعبي - لا تتعارض ومفاهيم الجو التاريخي المتسع فقدم بطلاً شعبيًا (الفتى مهران) ينتمي لجماعات الفتوة ويقودها. وهذا موقفه واضحًا حينما أرادت " ميّ " أن تحذره فكل أصحابه في السجن وأن الظلم بك قد يطفئ " الشعلة في قلبك "

---

(١) " مأساة جميلة " ، ص ٧٣.
(٢) للمزيد: " مجلة المسرح " ، القاهرة ، نوفمبر ١٩٦٩م ، ص ٥٠.
(٣) د. قاسم عبده قاسم ، " عصر سلاطين المماليك – دراسات في تاريخ مصر الاجتماعي " ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٣م ، ص ١٦.

مهران: " ومن الشعلة ما إن هبت الريح عليه يتأجج
كم رماد تحته جمر إذا مرَّت عليه زفرة حرى توهج
إن هذا الليل كل الليل لا يقوى على طمس
شعاع خافت من ضوء شمعة
اذهبي أنت ونامي في سلام... " [1]

ففي الحاضر يحاول الكاتب اللجوء إلى التاريخ بوصفه إطارًا لتلك الفترة الزمنية التي يعود إليها، فقد عاد الشرقاوي إلى (القرن الخامس عشر الميلادي) في دولة المماليك الچراكسة، فيتخذ من معالم هذه الفترة التي اتسمت ببغي المماليك وفسادهم في البلاد، متكأ لعرض أحوال أهل مصر، ويكون هجوم جيوش التتار هو الخطر الذي يكشف تخاذل المماليك عن حماية أرض مصر أمام أهلها، مما يدفع مهران ومجموعة الفتيان إلى حشد القوى الشعبية لصد الحملة التترية. ولكن الهدف من الإطار التاريخي هنا هو ستار يناقش من خلاله بعض القضايا السياسية والفكرية الهامة في زمن تأليف أو عرض المسرحية أو في الواقع المعاصر للكاتب آنذاك.

وحين عرض المسرحية ١٩٦٤م قامت معركة حامية بين " محمود أمين العالم " وبين مجموعة من الكتاب والنقاد، فقد رأى " محمود أمين العالم ": " أن مسرحية (الفتى مهران) ليست مجرد مسرحية تاريخية وإنما هي مسرحية معاصرة، رغم موضوعها التاريخي تعرض بالرمز لقضايا وتجارب اجتماعية وفكرية حية [2] " بل وصل به الأمر إلى اتهام صريح للمسرحية بأنها " قد توحي ببعض الإيحاءات التي تبذر بذور الشك والريبة في اللقاء الثوري الذي يتم في بلادنا بين مختلف القوى الاجتماعية المؤمنة بالتقدم والاشتراكية، وهو لقاء ثوري جاد تحت راية المبادئ، لا يفضي إلى تصفية للثوار، بل إلى توحيد لحركة الثورة كلها " [3]

---

(١) " الفتى مهران " ، ص ١٦٨.
(٢) محمود أمين العالم ، " الوجه والقناع " ، دار الآداب ببيروت ، ١٩٨٧م ، ص ١٠٨.
(٣) المرجع نفسه ، ص ١١٤.

لقد ربطت القراءة النقدية كل أحداث المسرحية بحاضر إنتاج النص، وهو ما أفسح المجال له اتخاذ الكاتب التاريخ بوصفه إطارًا وليس مادة، فاستطاع الشرقاوي أن يربط بين الزمن الحاضر " زمن إنتاج النص " أو " العرض المسرحي " وبين الزمن التاريخي الذي يأخذ عنه الكاتب مادته، في أنه إطار للهروب من المواجهة المباشرة مع الواقع.

أما مسرحية " وطني عكا " ١٩٧٠م، فهي تناقش جهاد الأمة العربية وكفاحها منذ الاحتلال الإسرائيلي، في صورتين الأولى: جهاد الشعب الفلسطيني بمختلف اتجاهاته، والثانية: كفاح الجيش المصري في عام ١٩٦٧م سنة النكسة وما قبلها وما بعدها. ويوضح الشرقاوي أسباب الاحتلال والتستر تحت فكرة إنشاء وطن قومي لليهود، وعودة بني إسرائيل لأرض الميعاد، والأسباب الحقيقية في احتلال منطقة حيوية من العالم وقلب العروبة النابض فحاول تأمين إسرائيل وتوسعاتها على حساب جيرانها.

وقد ارتبطت حرية الوطن في المسرحية بحرية المواطن وبخاصة في الصراع المسلح في المستوى الثاني:

" النصر في التحرير غار لا يضفره العبيد
لن يصنع الحرية الكبرى سوى
الأحرار وحدهم بحق " [1]

بينما اهتم الفلسطينيون بضرورة تحرير الأرض أولاً، وأهمية توحيد كافة الأطراف والاتجاهات لمواجهة خطر الاحتلال قبل المطالبة بحرية أي اتجاه أو فكر، وإذا كان للفرد أن يتحرر فعليه أن يتحرر من نزعاته ورغباته الفردية لينضم للمجموع.

أم رشيد: " من عسى يقوى على تحريرنا
نحن من نقوى على التحرير... إلا أننا

---

(١) " وطني عكا " ، ص ٦٢.

كلنا أصبح عبد ا هاهنا؛ بعضنا
يقمعه الخوف، ومن هاجر منا
صار عبد المصلحة " [1]

أما بالنسبة لمسرحيات " ثأر الله - النسر الأحمر - عرابي زعيم الفلاحين " فإنها تتعامل مع الزمن التاريخي بكل تقديس ودقة، بداية من الأعمال الكبرى التي قام بها البطل التاريخي للأحداث، وحتى أدق التفاصيل وهو ما وسم هذه النصوص بالطول على مستوى زمن أحداث العرض المسرحي، ولهذا جاءت مسرحية " ثأر الله " و" النسر الأحمر " في جزأين، ولم تتخلص مسرحية " عرابي زعيم الفلاحين " من المأخذ نفسه مما جعل بعض الممارسات النقدية تصف تلك النصوص بالملحمية، بمفهوم الملحمة أو السيرة العربية التي تستعرض حياة البطل منذ مولده وحتى موته.

ففي مسرحية " ثأر الله " ١٩٦٩م تحكي أحداثًا تاريخية معلومة " رفض الحسين إعطاء البيعة ليزيد بن معاوية سنة ٦٠ هجرية، واستشهاده في كربلاء، وهو متجه إلى الكوفة تلبية لمكاتبات وصلت إليه تدعوه لإنقاذهم من يزيد ورجاله الفاسدين، وتؤيد مبايعتهم له ".

وبرغم الارتباط الشديد بالتاريخ، فقد جاهد الشرقاوي في طرح رؤية عصرية في العمل من خلال القضايا المشتركة في عمومها الإنساني والهموم الإنسانية المشتركة عبر الأزمنة والتواريخ، مستغلاً فيها بعض التشابه، مثل أهمية دور الأمة في اختيار الحاكم الشرعي وضرورة تقويمه أوعزله، وشروط صحة الحاكم ونزاهته، ومهمته تجاه الأمة ومصالحها وتحقيق الحرية والعدل الاجتماعي مظهرًا مفاسد وسلبيات النظم القائمة على حكم الفرد وتسلطه واستبداده في غياب دور المجتمع في ظل حاشية تسعى لمصالحها الخاصة الرخيصة وتشكل مركز قوة على حساب حقوق الرعية وغير ذلك من نماذج الهجوم على العصر بصورة مطلقة

---

(١) " وطني عكا " ، ص ١٨.

ومباشرة وبصوت مرتفع طوال الجزأين محاولاً تقديم البديل الثوري في صورة الحسين بن عليّ ذلك البطل الإيجابي الهادف إلى تغيير مفاسد عصره وأمته.

يقول الحسين حينما وصف له " بشر وسعيد وبرير " كثرة الأموال التي ساقها ولاة السوء ليزيد:

الحسين: " (حزينًا) كل هذا!
لا سليمان ولا قارون قد شاهد
هذا المال كله.
كل هذا، وبلاد الله قد فاضت
بأبناء السبيل؟
كل هذا وحوالينا أنين ضارع
يحمل أوجاع اليتامى والأرامل؟!
أين يمضي الأغنياء اليوم من حَرِّ
زفير الفقراء!!
كيف ينجو مترفو الأمة من طوفان
دمع البؤساء؟!
كم جياع شاهدوا قافلة المال
وما يدخل في أجوافهم إلا غبار القافلة
(منتفضًا) غير أن المال مال المسلمين
إنَّ هذا المال مال مغتصَب ".[١]

وفي مسرحية " النسر الأحمر " ١٩٧٦م يتخير الكاتب فترة مضيئة من التاريخ العربي الإسلامي، تلك الفترة التي استطاع صلاح الدين أن يوحد فيها الشعوب تحت قيادته ويخوض سلسلة من الحروب الضارية العنيفة التي انتصر فيها على الصليبيين وتم إثرها تخليص القدس من شرورهم.

---

(١) " الحسين ثائرًا " ، ص ٢٢٠.

وتدور أحداث المسرحية بجزأيها في الربع الأخير من القرن الثاني عشر الميلادي، والشرقاوي يستعين بالأحداث والشخصيات التاريخية الواقعية التي لا يستطيع تغييرها، ولكن في الوقت نفسه سعى إلى تقديم شخصيات عادية لم يذكرها التاريخ وحاول أن ينميها من خلال احتكاكها المباشر بالأحداث التاريخية وتفاعلها بشكل أو بآخر مع الشخصيات التاريخية المعروفة فتكتسب منها أو تكسبها بعدًا دراميًا جديدًا. وكان هدف الشرقاوي من ذلك أن يقدم من خلال هذا التضافر صورة جديدة للتاريخ ؛ تعكس بعض قضايا العصر وتناقش الواقع المعاش، وبخاصة حين توفرت بين التجربة التاريخية والواقع بعض خطوط التشابه.

يقول الشرقاوي: " هذه مسرحية مستوحاة من التاريخ تراعي حقائقه الأساسية البارزة، لكنها ليست مسرحية تاريخية تلتزم بكل تفاصيله، والشخصيات ليست كلها تاريخية ".[١]

إن وصف الشرقاوي لصلاح الدين في " النسر الأحمر " إنما يحوي تعاليمًا رائعة لتلك الفترة التي حكم فيها الإسلام ربوع الأرض، حتى إن خصمه " ريتشارد " يقول عنه إنه أفرغ من قلبه الحقد:

ريتشارد: " أنا ذا أشهد قبل رحيلي
أن صلاح الدين الفارس
قد علمني ما لم أعلم
أفرغ قلبي من أحقادي "[٢]

إن لذلك دلالتين واضحتين، الأولى: وهي مدى نبل وحسن أخلاق صلاح الدين التي تفوق أي خيال، والثانية: إنما تدل على مدى تسامح الشخصية الإسلامية السمحة في ظلال العصور الإسلامية.

وفي " عرابي زعيم الفلاحين " ١٩٨٥م، يصوِّر ثورة عرابي في وجه السلطة في سبيل حق الشعب وحريته، واستطاع عرابي أن يجمع حوله الشعب بكافة

---

(١) انظر تقديم وتذييل المسرحية ، ص ٥ ، والغلاف الأخير.
(٢) المسرحية ، ص ٢٥١.

طبقاته، ويظهر من خلال ذلك الفساد الذي انتشر في البلاد من جراء الحكام الأجانب، كما يظهر ثورة الشعب واستماتته في الدفاع عن الأرض، واستطاع من خلال ذلك أن يناقش بعض القضايا الهامة، منها " أن يحكم الشعب نفسه بنفسه بأن يختار الحاكم من أبنائه وضرورة تكوين المجالس النيابية والمساواة وعدم الظلم وأن تعود خيرات الوطن إلى أبنائه وعدم تدخل الأجانب في البلاد باستثمار خيرات البلد واستغلال اقتصاده. ووقف في سبيل تحقيق هذه الأهداف أمام أولي الأمر يطلب منهم حقوق الشعب والحكم بالعدل "

عرابي: " كيف ترضى يا ولي الأمر
أن يحرم من كَدِّ يَدَيه عامل
ورسول الله قد سنَّ لنا
انقدوا العامل أجره " [1]

فالشرقاوي في هذه المسرحية شديد الحذر في استخدام الإطار التاريخي لمعالجة قضايا الواقع، وذلك لقُرب الفترة الزمنية التي يتحدث عنها، ولكن من الواضح أنه ينادي بالمساواة والعدل في الحكم من خلال المقطع الذي ساقه على لسان عرابي.

والزمن له " معانٍ متعددة ومختلفة، فهو لم يكن واحدًا في أعين الشعراء ونفوسهم ؛ بل كان عندهم الدهر الذي تتحرك داخله الكائنات، وهذا ما يمكن تسميته بالزمن الأزلي أو الأبدي ؛ ولكنهم وجدوا أن ما يتحرك في هذا الزمن من شمس وكواكب وليل ونهار وبشر وحيوان وجماد جزء منه تمامًا "[2]

لذا فقد استطاع الشرقاوي أن يتخذ من الأحداث التاريخية التي تدور في مدى سنوات طويلة مادة لحبكة درامية، وقد استطاع أن يطرح في إنتاجه الدرامي الإبداعي الذي يرتكز على " القضايا الفكرية - والسياسية - والاجتماعية " لتحقيق العدالة والحرية، وكان التاريخ القديم والحديث هو الإطار الفني لأغلب الأعمال، والستار الذي أخفى المضامين العصرية.

---

(١) " عرابي زعيم الفلاحين " ، ص ٢٩.
(٢) د. مصطفى عبد الشافي الشورى، " دراسات في الأدب الجاهلي "، دار النهضة العربية ، القاهرة، ٢٠٠٠م.

الـمكـان

▪ الدلالة المكانية للغة

يمتلك الشرقاوي مُعجمًا لغويًا متعدد المعاني والمترادفات الخاصة بطبيعة المكان، فهو يستخدم التعبيرات اللغوية نابعة من الأحداث داخل النصوص، ومعبرة عن ذوات شخصياتها، واستطاع أن يستخدم الحوار في مسرحه الشعري بطريقة سهلة وميسرة حتى أن القارئ ليشعر أثناء قراءته للحوار أنه أتى عفويًا دون عناء دالاً على معجمه البيئي، أي واصفًا البيئة المكانية المتحدث عنها.

مثل مسرحية " الفتى مهران " التي يسيطر عليها الجو القروي الشعبي الخالص الذي تدور فيه الأحداث أمدها بالعديد من الألفاظ والتعبيرات والمسميات شديدة الدلالة في (القرية المصرية) وكشف لنا مدى تأثر الكاتب ولغته بالتراث الشعبي، فنجد (العمدة، والشيخ، والقاضي، والغجرية، وأم البنين...) وغيرها من الألقاب التي تمنح للشخصية بجوار اسمها في النص، ويتحول هذا اللقب فيما بعد إلى محدد من محددات الشخصية.

ونجد كذلك مجموعة من " الألفاظ والتعبيرات المرتبطة بالقرية المصرية " مثل: الأمثال الشعبية، والأغاني، والمواويل، والفكاهة اللفظية الشعبية مثل حديث العمدة (طه) مع صابر في حديثه عن قبض السلطان على الفتيان ودفعه الفلاحين للحرب.

العمدة طه: (لصابر) يا نهار أغبر من أوله
(لفلاح) أنت أوجعت دماغي
(لصابر) كيف هذا يا ولد؟![1]

---

(1) " الفتى مهران " ، ص ٤٢.

ويطالب (صابر) أن يذهب للجبل ويقص على مهران ما حدث، وهو في الوقت ذاته لا يتخلى عن حديثه الكوميدي:

اذهب الآن لأهلك.. رح لأمك
أم ترى تشرب قهوة؟ عندنا يا بني
فطير ساخن بالعسل
ادخل الآن لكي تملأ بطنك
ثم خذ منه لأهلك[١]

والمسرحية مليئة بالألفاظ الدالة على المعجم القروي مثل (معجون بماء العفاريت - أرُكبت من طينة الجن)، (آه يا خرابي)، (أذراع هذا أم قالب قشدة)، (آه يا حبة عيني)، وغيرها الكثير مما ورد بالمسرحية.

" تتكفل اللهجة التي ينطق بها أشخاص المكان بإظهار جانب من ثقافة المكان، تلك الثقافة التي تمثل جانبًا من جوانب الشخصية والمحيط المكاني الذي تتحرك فيه مما يضعها في عالمها الخاص ومن ثم قانونها المحدد الذي ينسحب على المكان قبل الإنسان "[٢].

ونجد أنه في مسرحية " النسر الأحمر " يستخدم الشرقاوي معظم الألفاظ التاريخية مستمدة من فترة فجر الإسلام، وربما كان أكثرها دلالة استدعاء لفظة (بدر) وإسقاطها على موقعة حطين.

" إنها خطة بدر/ إيه يا أرواح بدر ساعدينا
إيه يا حطين كوني نفحة من روح بدر " [٣]

ويستخدم الشاعر الإشارات الثقافية في أكثر من موضع بهدف الدلالة والتثقيف والتجميل، والمثال على ذلك ما يقوله " چان بيير " في " مأساة جميلة " في محاولته توضيح الفارق بين عظمة فرنسا والعسف المرتكب باسمها.

---

(١) " الفتى مهران " ، ص ٤٣.
(٢) د. مصطفى الضبع ، " استراتيجية المكان " ، هيئة قصور الثقافة ، ١٩٩٨م ، ص ٣٣٦.
(٣) " النسر الأحمر " ، ص ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١.

چان: (صارخًا) إنني أعرف أن الليل أسود

مثلما قال أراجون

والمعروف أن " أراجون " شاعر فرنسي مشهور كتب أشعارًا عن المقاومة أثناء الاحتلال النازي لفرنسا. فالشاعر هنا يحدد البيئة المكانية من خلال الإشارات الثقافية.

▪ دلالات المكان

المكان هو الإطار الذي يتحدد من خلاله الفعل، ويكون مكثفًا للحظات دلالية بعينها ترى في جسد النص كله وتمنحه ظلاله وإيحاءاته، ومجموع المكانات في أي نص تصب في هذه اللحظات الدلالية المكثفة التي يقوم مكان بعينه أو أكثر بشحذها، لذا فهو يمثل عمود الدراما بوجه عام، والدراما الشعرية على وجه الخصوص.

" والمكان بوصفه حيزًا صالحًا للحياة فيه يكون أساسًا ولبنة أولى لإقامة المجتمعات البشرية التي تتخلق في مكان يصلح لاستمرار حياتها ويهيئ لها سبل المعيشة، ومن ثم التحضر والمدنية. وهذه المجتمعات في متناميها تضع القوانين المنظمة ويكون لها عاداتها وتقاليدها ولغتها وسمات أهلها، وبذلك يكون لها كبير الأثر في أفرادها ومن ينضمون إليها من مجتمعات أخرى ".[١] ولذلك سوف نتناول أعمال الشرقاوي الدرامية من خلال دلالاتها المكانية وما ترمز إليه الأمكنة المختلفة في النص، سواء كان المكان مفتوحًا أو مغلقًا.

فتدور أحداث مسرحية " مأساة جميلة " في حي القصبة في مدينة الجزائر بشوارعه المفتوحة وتأتي أحداث الفصل الخامس في قاعة المحكمة، وهو مكان مغلق يسهل التحكم فيه لأنه محكم ومحدد الأغراض، ولذا فهو يسهل القبض فيه على جاسر الذي استطاع أن يهرب من الأعداء أثناء وجوده بالحي لأنه يتميز بوجود شوارعه المفتوحة التي تجعل له مخرجًا يستطيع من خلاله الهروب من محاولات القبض عليه.

---

(١) د. مصطفى الضبع ، " استراتيجية المكان " ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٨ ، ص ١٣٠.

ومن خلال وصف الشرقاوي لحي القصبة نستطيع أن نكتشف الدلالات المصاحبة لهذا المكان، فيقول الشرقاوي واصفًا حي القصبة الذي تدور فيه الأحداث بمدينة الجزائر التي يقوم على أرضها الصراع ضد المستعمرين:

" في شارع في حي القصبة بمدينة الجزائر، الشارع يبدو متدرجًا كالسلالم، ملتويًا مليئًا بالدروب الجانبية. في أقصى المسرح - في الصدر- يبدو المدخل، حيث تظهر في الأفق أبراج قلعة بربروسة.. السجن الرئيسي الكبير... في الشارع دكان مغلق وبيوت لم تفتح أبوابها بعد، وفي مقدمة المسرح يبدو على اليمين جزء من مقهى أحمد المصري ".[١]

إن الشارع الذي يصفه الشرقاوي لنا هو شارع كبير يقع في حي القصبة في مدينة الجزائر نفسها، فهو ليس في قرية صغيرة ولا في مدينة أخرى غير مدينة الجزائر، لذلك فهو يعطي إيحاء بأنه بؤرة الاهتمام لأنه يوجد بالمدينة التي تدور على أرضها الأحداث. ونلاحظ اهتمام الشرقاوي بالوصف الدقيق لهذا الشارع الذي يعطي دلالات رمزية رائعة، فهو متدرج كالسلالم، وهذا التدرج يؤدي إلى طرق جانبية كثيرة يحتوي عليها الشارع، وهذا بالطبع معناه كثرة منافذ الهرب لجماعة الفدائيين وسهولة الاختباء وسهولة المقاومة أيضًا، مما يضع المستعمرين في حيرة وقلق شديدين، فهم دائمًا في انتظار المفاجأة للهجوم عليهم في أي وقت ومن أي مكان، وهذا أيضًا يعطي إيحاء بصعوبة السيطرة الكاملة على المكان، وهذا أيضًا بطبيعة الحال العائق الرئيسي أمام قوات الاحتلال التي يقودها " بيير " في القبض على جاسر طوال الأحداث، فالشارع مكان مفتوح بدروبه الجانبية الكثيرة ومن السهل الهرب من أي اتجاه.

ويصف الكاتب بعض الأماكن الموجودة بالشارع، مثل الدكان المغلق، وهو دكان مصطفى بوحريد لبيع الحرائر ومقهى أحمد المصري، فهذا الدكان المغلق إنما يرمز رموزًا واضحة لتوقف الحالة الاقتصادية وركودها تمامًا، فهذا الاستعمار يقضي على الأخضر واليابس ويقضي أيضًا على اقتصادهم كما يقضي على حياتهم. ومقهى أحمد المصري ذو دلالة مزدوجة، فهو كأي مقهى يجتمع عليه

---

(١) " مأساة جميلة " ، ص ٩.

الناس في العلن، لذلك فهو يجتمع عليه جماعة الفدائيين لأنه مكان عام يستطيع أي إنسان أن يجلس عليه، ولكنه من ناحية أخرى يؤدي إلى مكان مغلق، مكان سري يجتمع فيه الفدائيون عبر ممر طويل من المقهى يؤدي إلى هذا المكان، وكذلك وصفه لقلعة بربروسة، وهي قلعة أثرية معروفة للجميع، أما على الجانب الآخر، فهي سجن كبير يتوارى خلفه الكثيرون، وهذا ما نسميه " جدلية السر والعلن " أو " الوجه والقناع "، وهذا أعطى فرصة كبيرة للتنكر والإفصاح للشخصيات، فنرى (جاسر) يتنكر في ثلاث شخصيات (العامل) حيث يعمل مع الشاويش چان وهو يلصق الإعلانات التي ترشد للقبض عليه، ونراه أيضًا في شخصية أخرى وهي شخصية (مصطفى بوحريد) الذي يتظاهر بالاستحمام حينما تداهم قوات الشرطة منزله لتبحث عن جاسر، ونراه أيضًا في شخصية ضابط فرنسي حينما أراد أن يحضر محاكمة جميلة فوجد أن تنكره في شخصية ضابط فرنسي هو الطريق الوحيد الذي يجعله في أمان بعيدًا عن أعين القوات الفرنسية.

وشخصية مثل شخصية (عزام) الضابط الذي يعمل في شرطة العاصمة، فهو يتظاهر بالتعاون مع قوات الاحتلال ويمد لهم - بالخداع - يد العون والمساعدة، ولكنه على الجانب الآخر يساعد الفدائيين ويمدهم بالمعلومات التي تقيهم وتقف حائلاً دون الإمساك بهم، وعلى أساس المعلومات التي يعطيها لهم توضع الخطط أو تعدل أولاً بأول، وقد قام جاسر بالهرب أكثر من مرة حينما أرشدهم عزام بهجوم القوات الفرنسية للقبض عليه، فهذه الازدواجية لشخصية عزام ساهمت في تنفيذ جماعة الفدائيين لخططهم وتدابيرهم وساهمت أيضًا في فشل كل المحاولات للقوات الفرنسية للقبض على جماعة الفدائيين.

لم يطلق الشرقاوي على الشارع اسمًا محددًا، فقال هو شارع وهذا يعطي دلالة واسعة النطاق أي أن ما يحدث في هذا الشارع يحدث مثله في كل شوارع المدينة، فالشارع بدروبه الصغيرة يتسع ليصبح الجزائر الكبرى التي قامت على أرضها مشاهد رائعة من صور الكفاح ضد الاحتلال.

واختار الكاتب الأماكن المفتوحة ليتواجد فيها الفدائيون والأماكن المغلقة دائمًا ما يتواجد فيها المحتلون، وذلك لأن الفدائي يعتبر مسكنه الوطن بكل ما يحمل من فضاء فسيح، هذا فضلاً عن إكسابه سمة القوة والشجاعة، أما قوات الاحتلال فدائمًا ما توجد في أماكن مغلقة مثل قلعة بربروسة والمحكمة وحانة سيمون في مسرحية " مأساة جميلة "، وفي مسرحية " وطني عكا " أيضًا نجد أن كل الفدائيين معيشتهم في أماكن مفتوحة بينما قوات الاحتلال والجاليات اليهودية يعيشون في أماكن مغلقة، وهذا بطبعه يكسبهم صفة الجبن والاغتراب، ونجد هذا الوصف في مسرحية " وطني عكا ":

" نادٍ للضباط في إسرائيل هنا وهناك يتناثر ضباط ومجندات وفتيات "[1].

وفي وصف آخر يصف فيه الشرقاوي وجودهم بالمكان المغلق:

" بهو في مسكن مارسيل... في الصدر شرفة مغلقة يبدو جزء من تل أبيب من خلف زجاجها... مارجو زوجة مارسيل تسمع موسيقى خفيفة وهي تذاكر لولدها "[2].

فهذا الوصف يصوِّر تواجد قوات الاحتلال الإسرائيلية في أماكن مغلقة منعزلة لأنهم يتسمون بالخوف والجبن وسيطرة ظاهرة الاغتراب بوصفهم محتلين أي أن الأرض ليست ملكًا لهم وليست جزءًا من تواجدهم وليسوا هم أجزاء من الأرض كما يشعر الفدائيون من أبناء الوطن مما يكسبهم شجاعة في مواجهة الأعداء على عكس ما نجد عليه حال المستعمرين، فمهما امتلكوا من أسلحة وقوى مادية نجد الخوف يتملكهم ويسيطر على مشاعرهم. تقول مارجو لزوجها واصفة هذا الخوف:

مارجو.. أنا لا آمن أن أمشي في الليل وحيدة
إنهم ينتشرون الآن في الليل كقطعان الذئاب
أنت لا تعرف من هم من جميع السائرين!
ربما كان الغلام الشاحب المهزول
أو ذاك العجوز

---

(1) " وطني عكا " ، ص١١٥.
(2) " وطني عكا " ، ص ١٠١.

ربما كان الفتى المختال أو تلك الفتاة الطيبة!
أنت لا تعرف كيف انشقت الأرض لكي تخرجهم!
وإذا قنبلة تقذف بغتة!
وإذا أنت وقد نالتك ضربة![1]

فيتضح من هذا الوصف مدى الجبن والخوف والرعب الذي يتملك شعور المستعمرين الذين يفاجئون ما بين الحين والآخر بانفجار قنبلة ناسفة، وهذا الوصف يتفق ووصف التعبير القرآني لليهود، فقد عبَّر القرآن الكريم تعبيرًا صادقًا في قوله تعالى واصفًا اليهود: {لا يُقَاتِلُونَكُمْ جَمِيعاً إِلا فِي قُرىً مُحَصَّنَةٍ أَوْ مِنْ وَرَاءِ جُدُرٍ}[2].

وهي أحاسيس ترسبت فيها عوامل تاريخية وسياسية كثيرة فنفس الشعور الذي تصفه مارجو يتملك كل شخص احتل جزءًا من أرض فلسطين.

إن إحساس الاغتراب الذي تعانيه الشخصيات اليهودية في المسرحية يتأكد بالانعزال في أماكن مغلقة محددة سواء كانت أماكن عامة مثل النادي أو خاصة مثل المنزل، أما الشارع فهو يمثل لهم أخطارًا وأهوالاً تحيط بهم دائمًا وتبعث الخوف والرعب داخلهم، فالشارع بالنسبة لهم مكان الخوف، مكان الرعب، مكان المفاجأة، مكان الموت، في حين يحمل الشارع دلالة أخرى عن الشخصية الفلسطينية فيصبح هو المكان والبيت والملجأ والوطن وخاصة بعد الاحتلال، وهذا المشهد يصف حي اللاجئين بغزة:

" في حي اللاجئين بغزة... البحر من بعيد... سور يحيط ببناء مظلم تحت الليل يتوسط مقاعد ثم أوتاد تثبت إليها حبال خيمة "[3]

الشارع هنا يعيش فيه أهل فلسطين في خيام منصوبة ينامون ويأكلون ورغم ذلك يرفضون مغادرة أرضهم ويدافعون عنها بعمليات فدائية شجاعة أدخلت الرعب في قلوب اليهود مواطنين وعسكريين، فالأرض بمساحاتها العريضة الواسعة دائمًا هي

---

(1) " وطني عكا " ، ص ١٠٣.
(2) سورة الحشر: من الآية ١٤.
(3) " وطني عكا " ، ص ٩.

مكان لأهل فلسطين وعملياتهم الفدائية، وهم مؤمنون بها ومتمسكون بكل ذرة من حبات رمالها يستمدون منها وجودهم وتستمد الأرض أيضًا منهم وجودها، فهناك ارتباط شديد وتلاحم بين الأرض وأهل فلسطين.

ويظهر الشارع بصورة متناقضة تمامًا بالنسبة للمحتل والمواطن أيضًا وذلك لسيطرة المحتل على الأمور.

" شارع في غزة يفضي إلى البحر الذي يبدو في الخلفية. في ناحية من الشارع تتلألأ واجهات المحلات التجارية بالأضواء حيث زحام المتفرجين على الواجهات، والداخلون والخارجون من المحلات يملأون المكان بالحركة، ومن ناحية أخرى مدخل مدينة اللاجئين تستلقي في الظلام والصمت حيث يقوم محل متواضع يجلس فيه غسان وأمام المحل رجلان. والرجال والنساء يخرجون من المحلات الكبيرة محملين بما اشتروه "[1]

فنجد صورة التناقض واضحة في (تتلألأ بالأضواء - تستلقي في الظلام)، (واجهات المحلات - محل متواضع)، (زحام - صمت)، (الداخلون والخارجون من المحلات - أمام المحل رجلان).

فهذا التصوير يتضح فيه صور التناقض بين واجهات المحلات التجارية التي تتلألأ بالأضواء ومحل غسان البسيط في جهة خيام اللاجئين لا يتركه أحد. ويمثل الشارع هنا علامة واضحة لمدينة غزة بأكملها، فهي مدينة فرض عليها الاحتلال أن تكون ذات وجهين، وجه محتل الأهل فيه مشردون في المنافي والصحراء والخيام، ووجه آخر تجاري مادي تحط فيه كل السلع الاستهلاكية، ففرض الاحتلال على المدينة أن تصبح ذات مكان مزدوج.

وفي مسرحية " ثأر الله " نجد دلالة المكان واضحة ونجد الحسين وأتباعه يعيشون في طرق المدينة ومكة وصحراء العراق وهي أماكن مفتوحة،أما مشاهد الأعداء من الولاة المناصرين لحكم يزيد بن معاوية فتدور في قصور تتصف بالثراء الفاحش، وهذا بدوره يعطي دلالة واضحة على الزهد والتقوى والورع الذي

---

(1) " وطني عكا " ، ص ٣٢.

تتسم به شخصية الحسين وأتباعه وتمسكهم بمظاهر الإيمان بالله والاقتداء برسولهم الكريم بينما يعيش الولاة والخليفة يزيد بن معاوية في قصور تؤكد مظاهرها على اختيارهم متاع الدنيا لا الدين، وهذا المشهد من مسرحية " الحسين ثائرًا " يؤكد على ذلك:

" شارع ضيق مظلم... الحسين تحت الظلام يحمل جوالات يضع بعضها على أبواب البيوت ويجلس ليستريح "[(١)]

فهذا الفعل الذي يقوم به الحسين، وهو توزيع الطعام بالليل على بيوت المحتاجين سرًا يؤكد إيمانه الشديد وزهده وتقواه وتمسكه بصفات الصالحين الأتقياء اقتداء برسول الله صلى الله عليه وسلم.

أما الولاة والأغنياء في المدن التي تدور بها الأحداث فيتمتعون بكل الخيرات دون النظر إلى حاجة المحتاجين أو الرعية وهم منعزلون بأنفسهم عن شئون البلاد.

" قاعة فسيحة في قصر الوليد بن عتبة والي المدينة... الأمير يجلس على مقعد وثير "[(٢)]

فهذا الوصف يبين مظاهر الثراء لدى الأمراء، فهم يعيشون في قصور فخمة بعيدًا عن مشكلات الرعية.

وتلعب الطبيعة بوصفها مكانًا يربط الكاتب بينها وبين الشخصية بما يسمى تراسل الحواس بينهما في مشهد رائع من مسرحية الحسين ثائرًا:

" في كربلاء صحراء جرداء قاسية وعراء كامل تتوهج فيه الشمس في قرص أحمر وهي تهبط للغروب وترسل على كل أنحاء المكان لونًا قانيًا "[(٣)]

فهذا الوصف يوضح ما يحمل المكان من قسوة وعراء، ويدل على المصير الذي ينتظر الحسين وغروب الشمس أي الأفول والانتهاء ينبئ أيضًا باستشهاد الحسين ويؤكد عليه الكاتب باللون القاني فالأحمر الذي يوحي بالدم يرمز إلى المصير الذي ينتظر الحسين.

---

(١) " الحسين ثائرًا " ، ص ٤٤.
(٢) " الحسين ثائرًا " ، ص ٤٤.
(٣) " الحسين ثائرًا " ، ص ١٧٤.

والكاتب يتخذ أوصافًا شديدة التشابه فيما يصف قصر يزيد بن معاوية في مسرحية " الحسين شهيدًا " ووصفه لقصر الأمير في مسرحية " الفتى مهران " ويأتي على النحو التالي:

وصف قصر يزيد بن معاوية:

" الليل في قصر يزيد بن معاوية بدمشق كل مظاهر الأبهة والغنى الفاحش، إبريق خمر ذهبي وأقداح تلمع فيها الجواهر، جارية شقراء جميلة جدًا ويزيد يلهث كأنه يجري. في الصدر شرفة متقدمة تبدو من خلفها مناظر دمشق. في الحجرة عرش على درج مرتفع قليلاً، على اليسار باب عليه ستار فاخر وعلى اليمين باب مماثل "[1].

وصف قصر الأمير في " الفتى مهران ":

" بهو الأعمدة في قصر الأمير في الصدر بانحراف إلى اليسار يقوم كرسي مثل العرش على منصة ذات درجات، إلى اليمين نافذة كبيرة مفتوحة على حديقة ضخمة يانعة حيث تبدو الأزهار الأنيقة والأشجار المتشابكة تلقي إلى البهو بظلالها الخضراء اللينة، إلى يسار المنصة مائدة فاخرة رصت عليها أكياس ذهب صغيرة وكبيرة، إلى يسار المائدة درج فاخر يرتفع إلى الطابق الثاني مؤديًا إلى بهو صغير، على منصة الأمير تقف فتاة تترية جميلة جدًا بشكل لافت للنظر تلبس ملابس تترية معها مروحة كبيرة من ريش النعام يحركها في إعياء في البهو ثلاثة عبيد بمراوح كبيرة من الريش يحركون الهواء "[2].

فالتشابه في وصف القصرين واضح من خلال تصوير الشرقاوي لأوصاف كلا القصرين، فكلاهما يتصف بالثراء الفاحش، وهناك كرسي للعرض يقف على درجات عالية، ووجود الجاريات الجميلات مما يوضح التناقض الشديد بين هذه الصورة ومدلولها مع صورة الحسين وهو يوزع الطعام على المحتاجين ليلاً فيختلط بالناس ويشاركهم آلامهم مقتديًا في ذلك بالرسول الكريم صلى الله عليه وسلم وسير الخلفاء الراشدين، في حين أننا نجد خلفاء بني أمية منعزلين عن الرعية داخل

---

(١) " الحسين ثائرًا " ، ص ٢٣.

(٢) " الفتى مهران " ، ص ١٣٩.

قصورهم الضخمة ينعمون بوسائل الراحة كلها بما يصل إلى حد البذخ والإسراف، فالأقداح تلمع فيها الجواهر وهناك إبريق خمر وهي علامة شديدة الخطورة بالنسبة لحاكم يستعد لتولي الخلافة الإسلامية ويحارب آل بيت الرسول من أجل الحصول عليها وشرب الخمر ومخالطة الجارية ذات الجمال الحسن ومظاهر الأبهة التي تبلغ حد الإسراف يعد هدمًا لصورة الحاكم المسلم الذي يتقلد مقاليد الحكم بما أنزل الله.

وهذا التشابه في الوصف بين القصرين ـ قصر الخليفة الأموي في مسرحية " ثأر الله " وقصر الأمير في " الفتى مهران " يؤكد فساد الحكم وانحلاله ولهذا فليس من الغريب أن نجد في النصين مشاهد تصور احتشاد قوى الشعب لهدم الحكم الذي يمثله ظاهريًا أمام القصر فينهالون عليه بمعاولهم وأدواتهم المتواضعة لصد ما يقع عليهم من ألوان العذاب والقهر، فنجد في مسرحية " الحسين ثائرًا " هذا الوصف:

" ساحة واسعة بالكوفة أمام قصر ابن زياد أمير الكوفة والناس يملأون الساحة بالسيوف والعصي والسهام، بعضهم يقف على مرتفعات أو جذوع نخيل وكأنهم يحاصرون القصر "[1]

وفي مسرحية " الفتى مهران " نجد الصورة نفسها تصور احتشاد الناس أمام واجهة القصر:

" في الظهيرة والوهج الشديد يغمر الباسقة والأبراج والقباب، الفلاحون والفلاحات بالعصي والفئوس وقضبان الحديد مقبلون من ناحية اليمين مطرودون من أمام واجهة القصر "[2]

فأصبح مكان القصر أو مجرد السور الخارجي له يمثل مكان الظلم والفساد، لذلك أصبح تحطيمه شكلاً من أشكال المقاومة الشعبية، فشعب الكوفة يثور على الوالي ابن زياد لانحرافه عن أعراف معاملة الرسل والخلفاء الصالحين ورجال

---

(١) " الحسين ثائرًا " ، ص ١٤٢.
(٢) " الفتى مهران " ، ص ١٢٧.

الحسين، فقد قبض على مسلم بن عقيل مبعوث الحسين لأهل الكوفة وقام بحبسه وتعذيبه مما دعا الشعب الذي أعطى البيعة للحسين إلى النهوض لتخليص مسلم وإكرام وفادته، ولكن فشل هذا الفعل الجماعي ناتج من تفتت الوحدة الشعبية عن طريق وعد ابن زياد بالإفراج عن مسلم وكان ذلك مجرد محاولة لتهدئة الموقف واحتوائه وذلك لأن مسلم سوف يُعدَم في سجنه بقصر ابن زياد، وبهذا استطاع أن يفتت الوحدة الجماعية الثائرة.

ولكن في " الفتى مهران " كان الوضع مختلفًا، فقد استطاع أهل القرية أن يهاجموا القصر للإفراج عن مهران بعد احتجازه مع العمدة طه، فقد نجح أهل القرية في ترويع الأمير ورجاله والإفراج عن مهران في عمل جماعي منظم ثائر لن تستطيع قوى الأمير أن توقف من سيل الثورة المنهال عليها حينما بدءوا بالفعل تحطيم سور قصر الأمير مما دفع الأمير إلى إصدار الإفراج على الفور.

أم صابر: (صائحة) يا أمير القصر أطلق سجن مهران،
وصيحة أصوات.. أطلقوا مهران والعمدة.

صابر: لا .. كفى .. لا تصرخوا فلتنزل بالفأس
سرح الظلم، فلنضرب معًا،
اضربوا السور بما في القلب من ضيق وإيمان وحسرة
ضربة واحدة مستعرة
وستهوي كل أسوار القلاع
الشرارات التي تصنعها الفأس على الصخر..
ستغدو فيضانًا من شعاع.
إنه فجر الجياع.. فاصنعوا للجائع المظلوم فجره ".[١]

فالقصر في " الفتى مهران " يحمل المدلول السلطوي الغاشم الغاصب، وذلك يشير غليه في علاقته بالقرية التي يسكنها الفلاحون البسطاء وبين الجبل الذي يأوي

---

(١) " الفتى مهران " ، ص ١٣٥.

مهران والفتيان وذلك إذا نظرنا إلى " أن الفضاء المسرحي هو صورة لمختلف القنوات المجازية الاستعارية في النص "[١].

فالقرية تضم سكانها البسطاء كما يضم القصر الوليد وأتباعه.

" ساحات القرية في حضن الجبل.. الجبل في أقصى الصدر ينحدر، ينحدر عموديًا بعرض المسرح حيث يبدو السفح كالحائط الذي يعزل الجبل عن القرية تمامًا. على حافة الأفق البعيد يبدو النيل والهرم كنقط صغيرة خلف الصباح والنخيل. مدخل القرية على اليمين، وهو طريق واسع يؤدي إلى الحقول التي تبدو من ورائها في الأفق أبراج قصر الأمير "[٢]

نجد هنا التوحد يجمع بين القرية والجبل، فالقرية تسكن في حضن الجبل كما يسكن الوليد في حضن القصر ويحتمي به من الأخطار، فالجبل ومن يسكنه يشكلون الحماية والوصاية على هذه القرية، أما الأمير بأبراجه بعيدًا عن القرية تفصلهما حقول واسعة تؤكد على الانفصال التام بين قصر الحاكم وبين القرية وتؤكد الرموز الموجودة بالصورة أهم معالم مصر " النيل والأهرامات " وهذا بدوره يعطي دلالة أوسع لتخرج الصورة عن حدود القرية الصغيرة لتشمل مصر كلها، فالصراع هنا صراع متسع ويتحول من الجبل وأبراج قصر الأمير إلى الصراع حول مصر بأكملها.

استطاع الشرقاوي أن ينسج عالمه الدرامي على آلية الصراع القائم بين أهل الوطن من جانب والدخلاء والمستغلين من جانب آخر، وهذا بدوره يجعل النص الدرامي زاخرًا بالدلالات التي تؤكدها النصوص، فنجد (الشارع - المخيم - الجبل - ساحة القرية - قهوة ماتاتيا - سوق الأزهر) مقابل لنقيضها التام على الجانب الآخر (قلعة بربروسة - قاعة المحكمة - نادي راقص لضباط الاحتلال - مبنى غريب لمفاعل نووي - أبراج قصر الأمير - قصر عابدين - قصر نائب السلطان - قصر أمير المغرب). فالدلالات التي تؤكدها عملية الصراع على مستوى الفضاء

---

(١) أن أوبرسفلد ، " قراءة المسرح " ، ترجمة: فؤاد دوارة ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦م ، ص ١٩٨.

(٢) " الفتى مهران " ، ص ٤٥.

المسرحي في كل أعمال الشرقاوي (فالثراء الفاحش الذي يعيش فيه الأمراء والملوك مقابل الفقر الشديد الذي يعيش فيه أبناء الشعب) و(الابتعاد المكاني بين السلطة والشعب هذا يعني وجود حكم ديكتاتوري ظالم)، وذلك يعطي مبررًا قويًا للقيام بالثورة الشعبية والتمرد والتغيير الذي يسعى إليه الجميع منذ بداية الفعل المسرحي.

- **تصنيف الدلالات المكانية**

وهناك بعض الدلالات التي تطرحها أمكنة محددة ذات مواصفات خاصة، يجدر الإشارة إليها بالنظر في ماهية هذه الأمكنة، وما توحي به من إشارات داخل إطار النص المسرحي.

١. دلالة المكان العام

الشعب في المكان العام يلعب دورًا هامًا يتأكد بتعدد المشاهد العامة في الأماكن المفتوحة مثل (الشارع - ساحة القرية - السوق) ويكون الهدف منها تقديم صورة حية للرأي العام أو عرض موقف الناس من الحاكم الظالم ومدى العلاقة القائمة بين الناس والبطل الوطني.

ويعد الفصل الأول من " النسر والغربان " نموذجًا جامعًا للأغراض الثلاثة الخاصة بالمشهد العام. يدور المشهد في سوق قريبة من حي الأزهر تضم حوانيت حرفيين يجمعهم الفقر والشرف، من بينهم (النساج، والإسكافي، والخياط، والسقاء)، وغيرهم ممن يعانون الفقر ومظالم الأمراء وعمال السلطان.

النساج: ترك أبوك القرية هربًا (يخاطب محمود الخياط والشاعر).
حرفي ٢: من بطش أمير متغطرس.
الإسكافي: فمات هنا يرحمه الله ببطش أمير آخر أشرس.
حرفي ١: لئن كنا لم نتعلم أن العيش هنا علمنا ألا نتحدى الأمراء.
النساج: أو نعترض الثور الهائج أو نسبح ضد التيار.

محمود: ولهذا شاع الظلم بمصر[1]

إن هذا المشهد سوف يبرز الحفاوة والحب الَّذَيْن يستقبل بهما أهل السوق " صلاح الدين "حين قدومه، ثم فرحهم الشديد بخبر توليه حكم مصر، حين يعلن المنادي موت السلطان السابق، وصلاح الدين في السوق بين الناس.

صوت: اسمعوا يا أهل مصر
يا عباد الله، قد مات الخليفة
وصلاح الدين تولى الأمر
بشرى للناس... صلاح الدين هو السلطان

(ضجة فرح وهتافات)

هتافات: صلاح الدين هو السلطان!
عاش مخلصنا الباسل! عاش السلطان
عاش مخلصنا الباسل! عاش السلطان
فليسقط كل الأمراء، عاش الملك صلاح الدين
يحيا صلاح الدين.[2]

إن هذا الموقف أكَّد على التفاف الناس ـ أهل مصر ـ حول بطلهم صلاح الدين، بعد أن أعياهم بطش الأمراء والمستغلين، وهو الالتفاف الذي سوف يمكن صلاح الدين من خوض الحرب ضد الصليبيين بعد أن أمن الجبهة الداخلية، وكفى الناس شر بطش الظالمين والعابثين بمصالح الوطن.

ومن الأمثلة التي تؤكد تضافر الشعب مع البطل ورفضهم لبطش الحاكم الظالم مشهد إعلان أهل المدينة البيعة " للحسين بن عليّ " فور وصول خبر وفاة " معاوية بن يزيد ":

الجميع: لا بيعة إلا للحسين
النساء: لا تولوا الجبار الأمر

(١) " النسر الأحمر " ، ص ١٢.
(٢) " النسر الأحمر " ، ص ٥٠.

لا بيعة في ظل القهر

الجميع: لن يحكمنا جبار
ضربًا بالسيف البتار
على ثأر الله
الله... الله... الله... الله
لا بيعة إلا للحسين.[1]

إن التفاف القوى الجماعية " الشعب " حول البطل بوصفه مخَلِّصًا من الظلم والفقر الذي عانى منه طويلاً دائمًا ما يصيبه التفتت بسبب تعرضهم للبطش والتعذيب والقهر.

فيقوم ابن زياد والي العراق بتعذيب كل من يعطي البيعة "للحسين بن عليّ" ويعلن ذلك لعامة الناس ليثير فيهم الرعب والخوف، مما يجعل الناس تبتعد عن تأييد الحق.

أصوات المنادي: من لم يساعدنا ويرشدنا
ويجعل نفسه عينًا لنا
يصلب على باب المدينة
من خاننا هتكت نساؤه
من صار جاسوسًا لنا
نال الذي يرجوه

ابن زياد: (ضاحكًا) لقد أخفت الناس
حتى رهبوا
وبذلت المال حتى رغبوا.[2]

---

(1) " الحسين ثائرًا " ، ص ٢٣.
(2) " الحسين ثائرًا " ، ص ١١٤ ، ١٢٠.

وهو نفسه ما حدث لعرابي، حيث ينحسر رجاله من حوله بفعل خطة خبيثة يقودها الأتراك بإشاعة خيانة عرابي والقبض عليه. ونجاح القوى المضادة للبطل في إبعاد الشعب عنه، يأتي بالخديعة والعنف والبطش وليس بطرق شريفة.

القائد: كلهم يستنهض الثورة حتى اشتعلت
فإذا هم يخذلونه

القائدة: بسطت ثورتنا أيديها نحوهم
تستعيد الحق والعدل لنا
من بين أظفار الطغاة

المجموعة: ولهذا حاربوه
ثم قالوا عنه عاص ودعونا بالعصاة

القائدة: هكذا ما أيدوه أو الثورة إلا
ليفيدوا منه في بعض صراعات المصالح

القائد: أدركوا أن انتصار الشعب يعني
أنهم لن يحكموه

القائدة: فإذا يتصافون لكي يبقى لهم ما اغتصبوه.[(١)]

٢. دلالة المكان الكينونة

إن مكان الكينونة تلتقي فيه أفعال التعبير عن الذات كما تبدو في سلام نسبي مع عالمها، فهو المكان الذي تحاول فيه " أنا " كل منا أن تعلو على اغترابها الناتج عن علاقتها بالعالم الخارجي، لذلك فهو ينطوي على إرادة العطاء والمشاركة والإيمان والحب والخير.

---

(١) عرابي زعيم الفلاحين ، ص ١١.

ومكان الكينونة إذن، هو المكان الأليف الذي يتجلى فيه مظهرها بصورة عميقة، وإذا كان طريق الكينونة ـ كما يقول فروم ـ هو الطريق الذي (يتطلب اختراق المظهر والوصول إلى الجوهر)[1] فإن مكانها الطبيعي هو ائتلاف الجوهري في وجودنا.

ويتطلب ذلك وجود (الأنا) من خلال فعل خالص في موضوعه يتصف بالبساطة والصدق والإنسانية، ومكان هذا الوجود ـ والذي يكون غالبًا أبعد الأماكن عن اتخاذ الأقنعة وسيلة للعبور إلى الهدف ـ هو المكان الذي تنعكس فيه الكينونة انعكاسًا مباشرًا جليًا وواضحًا. ومعظم الأبطال الذين قدمهم الشرقاوي" صلاح الدين ـ الحسين ـ عرابي " يتصفون بهذه الصفات التي تنأى بهم عن أدنى رذيلة.

الحسين: أنا لا أنشد ملكًا بينكم
فأنا أزهد أهل الأرض في هذا
ـ وإن كان لي الحق عليكم ـ
إنما أنشد أن أصلح في أمة
جدي ما استطعت
إنما أنشد أن أرفع جور الحاكم
الظالم عنكم
أنا لا أبغي سوى الإصلاح فيما بينكم.[2]

٣. دلالة مكان النفي

مكان النفي هو المكان الذي يتجسد فيه عامل (الاستلاب) بصورة واضحة ومباشرة، إنه المكان الذي ينفى أصالة الوجود، واكتماله، ونحن نلمس هذا المكان في أشكال متعددة من أبرزها على سبيل المثال " السجن، المستشفى، القلعة، الحصن... إلخ ".

---

(١) أريك فروم ، " الإنسان بين الجوهر والمظهر " ، ت.: سعد زهران ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٩م ، ص ١٠٥.

(٢) " الحسين ثائرًا " ، ص ٦٥.

ومكان النفي هو مكان (المفعول به) في الأغلب، إنه المكان المجرد من فاعلية الفعل الإنساني الكامل والحر والحميم، ومن ثم فهو يضعنا في مقابلة أولية بسيطة مع مكان الكينونة، ويمثل ذلك موقف الحسين وأتباعه حينما حوصروا في كربلاء، فلا مفر من الهلاك المحقق، لا طعام ولا شراب وهم قلة مستضعفة لا تملك شيئًا أمام كثرة طاغية تتحكم في كل شيء، فقد منعوا عن الحسين وأتباعه أبسط أسباب الحياة حتى قطرات الماء التي تبل عروقهم من ظمأ الصحراء المحرقة، فأصبح الحسين ومن معه مسلوبي الإرادة إلا من التصميم على عدم البيعة ليزيد، فهم في هذه الصحراء يواجهون الموت لائذين بالصبر. وهذا الحوار بين الحسين وبعض أتباعه يوضح موقفهم وهم لا حيلة لهم:

الحسين: هي كرب وبلا...
أنا مقتولٌ هنا
قدري خطَّ لي الموت هنا

سعيد: بأبي أنت وأمي، لا تقل هذا فديتك

برير: بل يموت الكل دونك

بشر: أنا عطشان

الحسين: أو ما نحن على شربة ماء؟

بشر: إننا أقرب إلى الفرات

الحسين: فاستقوا واسقوا الخيول

سعيد: إنهم قد منعونا الماء يا سبط الرسول

الحسين: كيف؟ هذا مستحيل.(١)

ومكان النفي - بالأحرى - ليس سوى مكان الحركة المقيدة، ليس سوى مكان الإعاقة، أو مكان مصادرة الامتداد المادي والروحي للإنسان، إنه المكان السالب

---

(١) " الحسين شهيدًا " ، ص ٢٩.

الذي يتحول فيه الإنسان من فاعل إلى مفعول، وهو أيضًا " مكان الانتظار ومكان الخوف ومكان اليأس، إنه المكان الذي يتمكن كليًا من الإنسان " [١].

فالمكان في مسرح الشرقاوي هو الذي يحرك الأحداث، والشخصيات تنطلق منه وتعود إليه، وهو الدافع الرئيسي الذي من أجله تدور الأحداث وتشتعل الثورة داخل الشخصيات.

---

(١) د. وليد منير ، " جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧م ، ص ١٧٤



حوار الـموقف الثوري في مسرح الشرقاوي

▪ أهمية الحوار المسرحي

إذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات، فإن الحوار هو وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف " في الرواية " في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات.

والحوار المسرحي - كغيره من عناصر المسرحية - حوار نموذجي برغم ما يبدو في الظاهر من أنه " طبيعي " يمثل طبيعة الحوار في واقع الحياة، فلو درسنا حوارًا في موقف من المواقف المسرحية لاكتشفنا أن المتحدث يعبِّر عن عواطفه وأفكاره بلا تلعثم أو تردد أو خروج على الموضوع - كما يحدث عادة في الحياة - وبأسلوب كأنما قد أعد لمواجهة الموقف من قبل في إحكامه وطلاقته وتتابعه، على حين يستغرق المتكلم في الحياة العامة وقتًا قد يطول أو يقصر قبل أن يتحدث في موضوع ما، وقد يتشعب به الحديث فينسى بعض ما كان يريد أن يقول أو يتجاوز ما كان قد بدأ فيه فيتحدث عن شيء آخر وغير ذلك من مظاهر الحوار " العادي " بين الناس في واقع الحياة.

وقد تتلعثم الشخصية المسرحية أو تتردد في حديثها أو تنسى بعض ما كانت تهم بقوله أو تخرج عن جادة الموضوع، ولكن ذلك يكون مقصودًا لبيان طبيعة خاصة في الشخصية أو الموقف، لا تصويرًا للحوار المسرحي كما يحدث في واقع الحياة على اختلاف الشخصيات والمواقف.

لذلك ينبغي أن يتسم الحوار بالحيوية، وأن يكون ذا قدرة على الإيحاء بما يدور في نفس الشخصية وفكرها أكثر من قدرة الحديث العادي، وأن يتجاوب مع طبيعة الموقف والشخصية فلا يظل على وتيرة أو إيقاع واحد، فقد يمضى الحوار على نحو عادي حتى يبلغ الموقف حد التأزم فيتوتر الحوار ويزيد إيقاعه ويصبح في المسرحية النثرية أقرب إلى الشعر. وقد تتطور الشخصية خلال نمو الحدث

المسرحي فيتلون الحوار حسب ما طرأ عليها من تغيير، كما يتلون حسب اختلاف الشخصيات نفسها في المستوى العاطفي والفكري والاجتماعي.

ولما كان الحوار " تواصلاً " بين شخصيات المسرحية ينبغي ألا يتحول إلى حديث " من جانب واحد " في بعض المواقف فتستأثر به بعض الشخصيات ويطول حديثها إلى حد يخفى وجود الشخصيات الأخرى، ويعوق نمو الحدث وتطوّر الموقف المسرحي. علمًا بأن طول الحوار وقصره يرجع في النهاية إلى تقدير المؤلف وإلى إحساسه بطبيعة الموقف ومقتضياته، وحكمنا على صحة هذا الحوار أو خطئه يكون بمقدار ما استطاع المؤلف أن يحقق له من حيوية وحركة وقدرة على جذب المشاهدة والتأثير فيه.

وقد يطول الحديث في موقف من المواقف على لسان إحدى الشخصيات ويظل المشاهد مشدودًا لما فيه من انفعال صادق أو كشف مثير أو تعبير " درامي " موفق. وقد يرى المؤلف من ناحية أخرى أن الموقف يقتضي حوارًا سريعًا مقتضبًا كما يحدث حين يشتد انفعال الشخصيات ويتأزم الموقف، وقد يرى أن طبيعة إحدى الشخصيات تجنح بها نحو الإفاضة كما تميل طبيعة شخصيات أخرى إلى الإيجاز، فليس هناك معيار ثابت لطول الحوار أو قصره إلا إحساسنا بمقدار ملاءمته لطبيعة الشخصية والموقف ودوره في تطور الموقف ونمو الحدث.

ويعتبر الحوار من أهم عناصر التأليف المسرحي، فهو الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها، ويظهر الشخصيات ويفصح عنها، ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية، وهذه المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار وحده، ولا يعتمد في شيء من ذلك على الشروح والتعليمات التي يضعها الكاتب بين الأقواس.

والحوار الجيد هو الذي يعتمد على الصراع الصاعد لأنه يكسبه القوة والحياة ومعرفة الكاتب بشخوصه معرفة عميقة شاملة لأن الحوار ينبغي أن ينبع من هذه الشخصيات فيحمل خصائصها في ثناياه فكل جملة يقولها الشخص ينبغي أن تفصح عما هو الآن وتوحي إلى ما سيكون هو المستقبل.

وينبغي أن يكون الحوار واقعيًا ينبع من الشخصية ذاتها فيكشف عنها ويحمل خصائصها كما تقدم. ويزيد هنا أن ننبه إلى المقصود بالحوار الواقعي فليس المراد أن يراعي الكاتب مقدرة الشخصية على التعبير عن ذات نفسها في واقع حياتها، وإنما المقصود بواقعية الحوار أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإفصاح عن ذاتها.

▪ القالب اللغوي لمسرح الشرقاوي

لقد تجنب الشرقاوي استخدام الشعر المقفى كقالب لمضامينه المسرحية فتلافى عيوب الشعر العمودي وجرسيته وموسيقاه الواضحة التي يعيبها بعض النقاد، تلك العيوب التي وقع فيها شوقي وبالتالي عزيز أباظة، والتي بلورها الدكتور على الراعي في نقده لمسرحيات شوقي قائلاً: " واستخدم شوقي الشعر التقليدي وسيلة لخلق مسرحياته فأضاف بهذا عقبة أخرى إلى العقبات التي واجهته إذ هو يرتاد الطريق ومعروف أن الشعر التقليدي المعتمد على وحدة البيت أبعد من أن يصلح وسيلة لكتابة الدراما. فهو وحدات مستقلة تحتوى ذاتها، تتوالى كحلقات السلسلة ولا تتفاعل بالضرورة تفاعلاً عضويًا كما تطلب الدراما الحقة ". (١)

ولقد استغنى الشرقاوي عن وحدة البيت في حوار مسرحياته ليس منكرًا بذلك فضل تجربة شكلية في الترجمة " لفريد أبو حديد " (٢) ومحاولات أخرى طليعية لأحد الذين عبدوا طريق المسرح الشعري من قبله وأعني به على أحمد باكثير في تطبيقه للشعر المرُسل المعتمد على التفعيلة سواء في المسرحية التي ترجمها عن شكسبير وهي "رميو وجوليت" أو تلك التي قام بتأليفها وهي "أخناتون ونفرتيتي".

وقد حاول باكثير في المسرحية المترجمة أن ينتهج روح شكسبير نفسه ونمطه في التعبير.

---

(١) علي الراعي، " مسرحيات ومسرحيون "، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠م، ص ٢٦٥.

(٢) ترجم محمد فريد أبو حديد مسرحية ماكبث/ وليم شكسبير وذلك بالشعر المرسل راجع ماكبث/ ترجمة محمد فريد أبو حديد

أي أنه كان لتطويع شكسبير الشعر الإنجليزي للمسرح فضل في تطويع الشعر العربي كذلك للمسرح المصري المعاصر.

والواقع أن الشرقاوي تقلب في بحور الشعر المختلفة حسب ما يقتضيه الموقف والحوار فاستخدم " المتدارك، والرجز، والمتقارب، والكامل، والرمل " مبتعدًا عما يسبب الجرس البارز حتى تمكن من أن يلج في الإيقاع الطبيعي للغة المحادثة في الحياة اليومية والمبتعدة غالبًا عن التقفية ويمكن أن نستعرض ما فعله في هذه المناقشة التي صاغها على وزن بحر المتدارك وهي من مأساة جميلة المعاصرة الأحداث وفي المناقشة يشترك أربعة شخوص هم " عمار الشاعر "، " وأمينة الفدائية "، " وأحمد صاحب المقهى "، " وهند الفدائية " وذلك عقب سماع أخبار عن خطف زعماء الجزائر الخمسة، الذين ذهبوا ليتفاوضوا مع الفرنسيين. ونلاحظ من خلال هذا الحوار الانفعال الثائر مع الموسيقى المستخدمة في الكلمات.

عمار: (في انفعال) هل يحكم عالمنا هذا ميثاق الأمم المتحدة أم أن المدفع يحكمه والطلقة تبطش بالكلمة؟!

أمينة: لا تحلم يا عمار بعدل يمنحه الأقوى بعد

عمار: (مستمرًا) خطفوا الزعماء الخمسة يا للعار!

أحمد: يا عمار

هند: (بألم) أجل خطفوا الخمسة.

أحمد: يا هند!

أمينة: فليكتم كل فتى يأسه.

فهذا الحوار يعج بالثورة على ما حدث من خطف الزعماء الخمسة، وتكتم الحسرات والأسى والألم المتبادل بين الأطراف وإن كانت الكلمات قليلة، ومحاور الكلام ضئيلة إلا أنها تنم عن حسرات النفس المكلومة، وهذه المناقشة لا تعمد إلى تكوين قطعة من قصيدة. كما أنها لا تتوخى اصطياد التماثل في آخر الكلمات ما لم يكن له أصل من الواقع، ثم إن الدوران في معنى واحد لا غبار عليه طالما كان

الانفعال يؤكده فالمناقشة تمشى على سليقة المتكلمين المتوترين، لا على سليقة الشاعر.

وعلى الرغم من ذلك فإننا لا يمكن أن نقول إن الشاعر قد سكتت وظيفته، إذ إن المحادثة لا تخلو من كل عناصر الجرس، فالتوزيع الخارجي للموسيقى قد انتقل إلى توزيع داخلي، ولا يغرب عنا ما نلاحظه من تماثل الجرس بين " يا للعار " و" يا عمار " وكذلك بين " الخمسة " و" يأسه " المفتوحة السين. هذا التوزيع الداخلي الذي يعبر عنه الدكتور مندور " في الكلام عن الطبيعة الموسيقية لشعرنا الحديث " قائلاً: (كل ما طرأ على الطبيعة الموسيقية لشعرنا الحديث، هو أن استعضنا عن وحدة البيت الموسيقية بوحدة التفعيلة مع توزيع التفعيلات في مقطوعات تستقل وتتكامل مع المقطوعات الأخرى لتحقق الوحدة الموسيقية الكاملة للقصيدة)(1) أي أن كل ما حدث هو تغيير التوزيع الموسيقي من خارج القصيدة إلى داخلها.

ونجد الفدائيين والفدائيات الثوريين على نحو قريب من هذا النحو، فلا غرابة في ذلك والشرقاوي يحقق الانسجام الموسيقي لشخصيات مسرحياته فهو يقوم بتغيير البحر الذي تتكلم به الشخصية إلى بحر آخر وشخصية أخرى كلٌ بتفعيلة تابعة لوزن بحر مختلف عن البحر الذي تتكلم وفقه شخصية سالفة، ملائمًا ذلك مع بناء الشخصية والدور المنوط بها وظروفها في مثل هذا الموقف، ونجد المثال على ذلك في " الفتى مهران " الذي تتنوع فيه المواقف النفسية للمتحدثين حينما عاد هاشم ابن القرية من القاهرة ليحكي لزملائه - من جماعة الفتوة - ما كابد فيها وحيث قد غنم فتى الفتيان مهران نبيذ الأمير وحاصلاته وشرع يوزعها.

عوض: **ولم لا نؤسس جمعية لتوزيع أمثال تلك الغنائم أنا مستعد لتأسيسها.**

وائل: **(ساخرًا) ولا ضير عندك من أن تكون رئيسًا لها.**

عوض: **هذا المزاح يخرب كل مشاريعنا.**

مهران: **(لسلمى ليغير الحديث) ألديك جبن للنبيذ؟**

سلمى: **(مشيرة إلى المائدة) هو ذا لحم غزال صاده هاشم أمس وشويته أتحبه؟**

---

(1) د. محمد مندور: " فن الشعر "، دار نهضة مصر ١٩٨٦م، ص ١٣٦

وائل: مهران لا يهوى الغزال وإنما يهوى البقر.

مهران: (ضاحكًا) من قال ذا؟ بل أنت من يهوى الكباش الناطحة. [1]

ففي المثال السابق نرى اقتراح عوض بعمل جمعية على وزن تفعيلة بحر المتقارب[2] السريع الانفعالي. وعوض منافس لشخصية مهران وهو كثير المبادرات ويملك تجارب السقوط والخيانة ولا يشعر بالتوافق النفسي مع الفتيان، ثم نجد التعليق الساخر عليه من وائل على وزن نفس البحر، ووائل أشد منه صحوة، كذلك رفض عوض للمزاح، لكن تدخل مهران لتغيير الحديث بطلب الجبن ليكون في إطار بحر الكامل[3] المتأنى كشخصية مهران فلا يلقى بالاً إلى حديث عوض ووائل حول تأسيس جمعية الغنائم ويسأل سلمى عن طعام مستخدمًا وحدة إيقاعية جديدة تساعده في خلق حالة نفسية مغايرة، ولأن الأمر يحتاج إلى شيء من التودد فترد سلمى لتعبِّر عن نفسيتها الأنثوية فتعرض ما عندها من لحم الغزال في أناة تفعيلة بحر الرمل[4] ذات المقطعين الطويلين المفتوحين، وفي مطاطيتها، ومماحكتها، وبساطتها، ويعود وائل للتعليق الماجن في حدود الكامل ويرد مهران له ملاحظته ملاطفًا في حدود موسيقى الرجز[5] الهجومي الشديدة.

فكأن المؤلف قد استخدم تفعيلات أربعة بحور مستثمرًا دلالات مقاطعها المفتوحة والمقفلة - مع دلالات الكلمات بالطبع - للتعبير عن مرامي الشخوص - وهذه البحور هي " المتقارب، والكامل، والرمل، والرجز " مما جعل الحوار يعبر عن الفوضى الذكية المتوفرة في مجالس الأنس التي كان هذا المجلس واحدًا منها ليعبر عن أفكار الشخصيات ونفسياتها محاولاً أن يحقق الانسجام الموسيقي مع كل شخصية حسب أبعادها ودورها الدرامي والشخصية، بقدر ما يصبح مستهجنًا وممقوتًا أحيانًا أخرى، وبخاصة حينما يفتقد السياق الدرامي مبررات هذا الانتقال

---

(١) " الفتى مهران " ، ص ١٣

(٢) تفعيلة المتقارب الصحيحة هي فعولن وهو من البحور البسيطة

(٣) تفعيلة الكامل الصحيحة " متفاعلن " وهو من البحور البسيطة أيضًا.

(٤) تفعيلة الرمل الصحيحة " فاعلاتن " وهو من البحور البسيطة كذلك.

(٥) تفعيلة الرجز الصحيحة " مستفعلن " والرجز كذلك من البحور البسيطة.

والتغيير الإيقاعي بالإضافة إلى شخصية الكاتب ذاتها التي لا تهدأ ولا تستقر على نوع أدبي بعينه فهى تنتقل بين فنون الأدب المختلفة من قصة إلى رواية إلى شعر إلى مسرح وذلك يدل على ثوريته الكامنة داخله التي ما كادت تجعله يستقر على نوع أدبي بعينه حتى تجذبه إلى نوع آخر ليفرغ فيه طاقته وشحنته الانفعالية فيجد فيه بغيته فلم يستقر ويبحث عن نوع جديد وربما هذا ما دفع الشرقاوي إلى التنوع في استخدام البحور الشعرية لأنه ثائر لا يسقر على بحر معين فهو ينتقل حواره الثائر تبعًا لأمواج البحور المناسبة.

لغة الشرقاوي في مجملها تتسم بالبساطة والوضوح وبعدها عن مستويات اللغة المهجورة بتراكيبها الغامضة، وألفاظها القاموسية، وهي تكاد تقترب من لغة التخاطب اليومية وذلك يرجع إلى تمرس الكاتب على الكتابة الصحفية، المتميزة بالبساطة نظرًا لأنها تخاطب جموع القراء بمختلف ثقافاتهم فلاعجب أن تتأثر لغة الشرقاوي وأسلوبه بلغة الصحافة ومنطقها، حيث ظل يعمل بها أكثر من أربعين سنة متصلة.

فهي لغة سهلة مؤدية للمعنى وموصلة له بأقرب طريق وليست هي تلك اللغة المتقعرة ويمكن القول بأن معظم مفرداتها مما تضطرب به الألسنة من كلمات شائعة في معترك الحياة الصاخبة في المدينة والقرية، بما لا يجعلها تتجافى مع آذان البسطاء وينحو الشرقاوي لتركيبها نحوًا واضحًا تقليديًا سهل الدلالة قريب المعنى ولقد جعل هذه اللغة العربية الفصيحة لغة لحوار درامي " حركي " رشيق متنوع سواء في المسرحيات التاريخية أو المعاصرة . فاللغة التي يتحدث بها " الحسين " في " الحسين ثائرًا وشهيدًا " هي نفس اللغة التي يتحدث بها مهران في " الفتى مهران " ويتحدث الفتى مهران بكلمات من نفس القاموس الذي يتحدث به " جاسر " بطل المقاومة الجزائرية المعاصر في " مأساة جميلة " وهكذا في بقية المسرحيات.

" والكلمة هي الأداة الأولى التي يستخدمها المؤلف الدرامي لتصوير شخصياته بجوار مجموعة من المواصلات الفنية الأخرى لذا كان الحوار بين الشخصيات

بمثابة الكشاف الذي يساعدنا على استقبال ملامح الشخصيات وفهمها عبر ثناياه، فالحوار الجيد يجب أن يكشف لنا عن الشخصيات المتصارعة وأبعادها بالوضوح الكافي، مما يتطلب من الكاتب استعمال الكلمات ببراعة وحرص بحيث يكون التصوير هادفًا نحو تحريك خيال المتلقي "[1]. وأن تكون عملية تصوير الشخصيات وأنماط الصراع الذي تخوضه عملية متداخلة برمتها تمامًا، وأن يسبق ذلك كله الإلمام الكامل من المؤلف بكافة خواص وتفاصيل الشخصيات.

▪ تصوير الشخصيات داخل الحوار

ومعظم كتاب الدراما يلجأون في تصويرهم للشخصيات وفي توصيل ملامحها للمتلقى عبر طريقتين رئيسيتين هما:

(١) الحديث الذاتي للشخصية (٢) حديث الآخرين عنها

(١) الحديث الذاتي

وهي أولى الطرق لتوصيل ملامح الشخصية، ويقصد بها أن تتحدث الشخصية لتصف نفسها باستخدام ضمير الأنا، وقد أفادت هذه الوسيلة في مسرح الشرقاوي ولا سيما حين يعجز الفعل الدرامي عن توصيل ملامح الشخصية، وتقديمها بكل خصائصها وصفاتها، فتقوم الشخصية بطرح معلومات تفصح بها عن الدفين فيها، بشرط أن تراعى بناء القصة وتعزيز الحبكة من خلال هذا السلوك.

فعرابي حينما يتحدث مع توفيق عن الجيش يقدم لنا ملمحًا خصوصيًا عن ذاته يقول عرابي ثائرًا على الوضع الذي تحكم به البلاد.

عرابي: ليس في جيشك مصري ترقى للواء
وأنا أقدمهم، قد صار مرؤوسي بل من دونهم

---

[1] لايوس أجرى: " فن كتابة المسرحية "، ص ١٢٣، وكذلك حسين رامز: " الدراما بين النظرية والتطبيق "، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٧٢، ص ٣٣٨

كلهم صاروا لواءات وباشاوات مصر[1]

فنلاحظ حديث الذات عن نفسها في " أنا أقدمهم " تكشف عن ملامح عرابي النفسية والمادية في سياق حديثه عن وضع المصريين داخل الجيش، فهذه الجملة بكثافتها وتركيزها لا يخفى فيها إحساس عرابي بالظلم والغبن الواقع عليه، وهي تقرر في الوقت ذاته ومن وجهها الآخر مكانة عرابي في الجيش على المستوى المادي، وكذلك حوار القاضي بجير مع نائب السلطان حينما يواجهه بكم تنازلاته المشينة، طوال فترة خدمته، وهذه التنازلات معروفة سلفًا من الأحداث، ولكن أن تجيء على لسان صاحبها فتصبح أكثر مرارة أن يقدم بجير ما يشبه التبرير النفسي والإقرار القاسي ليعري به سوءته ويجلد ذاته، كاشفًا عن مأساته المؤلمة.

بجير: أنا من باعك كل حياته وكرامته
أنا ذا القاضي والمفتى
أنا من باعك حتى دينه ليعيش صغاري في يسر
قد بعتك شرفي لأشرفهم[2]

إن قوة هذا الحديث وقسوته في آن واحد يأتي على لسان بجير نفسه، فهذا أشد وقعًا وتأثيرًا مما لو جاء على لسان غيره وهي لحظة يندم فيها على كل ما قدم تجاه ولائه الشديد للسلطة التي جعلته مفرطًا - وإلى أبعد الحدود - في التنازل عن كل القيم والمبادئ في الحياة، وهذا الحوار الثائر الذي يظهر فيه ندمه الشديد بمثابة المرآة التي تعرض له صور الغش والخداع والزيف التي كان عليها طيلة مدة خدمته في قصر السلطة التي خسر من أجلها كل شيء حتى أغلى ما في الوجود " الدين ".

وهذا التبرير الذي يقدمه بجير قد يُدفع له الفرد أو قد يجد نفسه مضطرًا لتقديم التنازلات أمام توفير رغد العيش لأبنائه أوتجنب بأس السلطة الغاشمة التي قد تطيح به إن لم يقدم لها كل فروض الولاء والطاعة وربما كان ذلك سبب في تقديم الكثير

---

(١) " عرابي زعيم الفلاحين " ، ص ٧٥
(٢) " الفتى مهران " ، ص ١٩٩

من أمناء الوطن للتنازلات والتفريط في حقوقهم أو بالأحرى السكوت على الظلم والباطل وعدم مساندة الثائرين من أبناء الوطن.

ولذلك حينما تأتي تلك اللحظة - التي يفيق الإنسان فيها إلى نفسه ويعود إلى رشده وصوابه - المكاشفة مع النفس فلابد أن يكون الحوار فيها صادقًا ومريرًا وثائرًا كما لاحظناه في مشهد بجير مع نائب السلطان.

إلا أن هذه الوسيلة تتسم أحيانًا بالثرثرة والسلبية والفشل الدرامي الشديد، حينما يتحول الهدف من الحديث الذاتي المعبِّر عن أغوار النفس إلى مطولات غنائية تعطل الحدث، وتجمد الحركة الدرامية وتصيب الصراع بالخواء ولا تقدم جديدًا للشخصية على المستويين الفني والموضوعي ولا أدلَّ على ذلك من حديث الفتى مهران عن نفسه حينما يسأله الأمير من أنت؟ فإذا مهران يجيبه بردٍ غنائيٍ طويل.

مهران: أنا ذا فتى الفتيان مهران الطريد، الليل مملكتي وفرساني الصخور
إني لأعرف سادة الدنيا بلؤم التابعين
أنا أعرف الكبراء بالثوب الحرير،
أنا أعرف الحرمان وهو خرافة في عالمك
إني لأعرف من بريق العين أعماق العذاب
إني لأعرف كل شيء يا أمير، لكن أميري ليس يعرف من أنا
وأنا كذلك لست أعرف من أنا[١]

هذا الحديث المطوَّل الذي لا هدف منه سوى المد اللغوي للمسرحية والثرثرة الغوغائية التي تصيب الدراما في مقتلها فما الطائل من معرفة السادة بلؤم التابعين، وما هذا الضعف الشديد في وصف الحرمان بأنه حقيقة عند مهران وخيال عند الأمير، ومعرفة العذاب من بريق العين، وفي نهاية المقطع يدَّعي مهران معرفة كل شيء ويقف عاجزًا أمام معرفة نفسه، فهذا الحوار الذي يجريه الكاتب إنما هو مُخل بالحدث والحوار والتصوير والمعنى.

---

(١) " الفتى مهران " ، ص ١١٨

" والحوار هو المظهر الحي المباشر في النص الدرامي " [1] ولذا وجب أن تؤدي كل لفظة وظيفتها في مكانها المناسب دون نقص أو زيادة، فلا نوجز في موضع يستوجب الإطالة ولا نطيل في موضع يستوجب الإيجاز.

(٢) أحاديث الآخرين

وتلك هي الوسيلة الثانية لكشف ملامح الشخصية، فالشخصية الدرامية حينما تتحدث يجب أن يكون حديثها شاملاً - مع كثافته - طبيعة الشخصية المتحدثة، والمتحدث إليها. والشخصية التي يجري الحديث عنها، فضلاً عن طبيعة الموقف الدرامي الذي يدور فيه الحدث، وفي هذه الحالة تصلنا ملامح الشخصية باستخدام ضمير الغائب.

وغالبًا ما تعكس هذه الطريقة في مسرح الشرقاوي إحدى رؤيتين متناقضتين للصراع "رؤية موضوعية" و"أخرى متحيزة" وهذا يتوقف على موقف المتحدث من المتحدث عنه في الصراع " مع أو ضد " مثل حديث فتيان الحسين عن يزيد.

سعيد: أيزيد؟! ذلك السكير من يعبث بالقرد نهاره.

بشر: فإذا ما أقبل الليل، وفاض الخمر، صلى تحت ردف الجارية[2]

إن الحديث يقدم لنا صورة يزيد ممجوجة مكروهة، مما يدفع المتلقي إلى اتخاذ موقف معارض، حتى لو لم يكن يعرف الشخصية في العمل بعد ولكنها رؤية موضوعية، وقد يكون البعد التاريخي هو الذي أكد موضوعية الشخصية في حديثها عن " يزيد " في " ثأر الله " لكننا نجد الصدق الفني هو المبرر الموضوعي لحديث الفتيان في " الفتى مهران " عن القاضي بجير.

سلمى: أتعرف يا وائل قاضيه؟ ذاك السمين كـ .....

وائل: (ضاحكًا) كعجل حنيذ أجل إنه حسن التغذية

---

(١) عز الدين إسماعيل: " الأدب وفنونه "، دار الكاتب العربي، طـ٣، القاهرة ١٩٨٣، ص ١٧٦

(٢) " الحسين ثائرًا " ، ص ٩

أسامة: وقد كان يجهل شكل الرغيف

سلمى: نسيت اسمه، ما اسم ذاك الحمار؟!(١)

فبرغم قسوة الألفاظ المستخدمة في وصف القاضي، والتي تكشف مدى استهانة الفتيان به في حديثهم الساخر التهكمي، إلا أنها تعكس رؤية موضوعية صادقة، فهذا هو رأى الجميع في القاضي، بل هذا رأي القاضي بجير في ذاته وهم لا يهدفون من الحديث تشويه صورة القاضي، ولكنهم يذكرون حقيقة موضوعية في سياق ساخر يعكس موقفهم منه لصدقه الفني هنا في رسم شخصية بجير وهو الذي حدد طبيعة تصويرها ونقل ملامحها موضوعية أو متحيزة في المضمون.

أما الرؤية المتحيزة، فقد تكمن خلف حقيقة موضوعية يقينية في المضمون، لكن الهدف من وراء هذه الحقيقة لا يتوقف عند ذكرها فقط بل يسعى المتحدث إلى هدف يتسم بالتحيز، مثل حديث عوض عن الفتى مهران بأنه مريض بالسل، فهى حقيقة موضوعية، لكن هدف عوض من ذكرها هدف متحيز وإنه يسعى لإسقاط مهران وتحطيمه، ليفوز هو بالزعامة.

عوض: إنني أكتب شعر مهران وأفضل

إنني أقرأ أكداسًا من الكتب ومهران زعيمك

إنما يقرأ من فضل الذي أعطيه له

إنني أحمل سيفًا باترًا أقطع من كل سيوفه

في ذراعي هذه قوة عشرين كمهران زعيمك

إنه هيكل لا جهد فيه، هزم الداء قواه

قوض السل ذراعه

فليبارزني ومن يغلب يصر قائدنا(٢)

فالبرغم من حقيقة الموضوع إلا أن الدافع وراء الكلام هو الفوز بالزعامة.

وتتضح الفروق بين الرؤيتين، حينما يتفق طرفان متناقضان على حقيقة واحدة، فيذهب كل طرف إلى اتجاه بنفس الحقيقة.

---

(١) " الفتى مهران " ، ص ١٣

(٢) " الفتى مهران " ، ص ٣٤

ونجد ذلك أيضًا في " ثأر الله " فأصدقاء الحسين وأهله يتفقون على تقواه وورعه وزهده مثلما يتفق على ذلك الأعداء والخصوم لكن أصدقاء الحسين وأهله يرون في هذه التقوى طريقًا إلى العدل والخصوم يرونها معوقًا لسياسة الأمة.

(أنهم أصحاب تقوى وورع، وأرى الدولة تحتاج إلى كيد سياسي حصيف)[1]

فمع إيمانهم الشديد بما يتمتع به الحسين من تقوى وورع وعدل إلا إنهم يتحججون ويروجون بين الناس - إما ترويعًا وتخويفًا أو زيفًا وخداعًا - أن هذه الصفات لا تصلح للسياسة ولا لتولى أمور الحكم.

▪ الملامح الفنية للحوار في مسرح الشرقاوي

دخل الشرقاوي بوابة المسرح حاملاً ميراثه الشعري متنوع القصائد، من القصيدة التقليدية والرومانسية والقصيدة الجديدة " الشعر الحر " بمضمونها السياسي، سواء كانت القصيدة دفقة شعورية واحدة، أم كانت قصصية طويلة مثل " رسالة من أب مصري " التي حملت في طياتها بذورًا درامية خصبة.

والشرقاوي ينتمي إلى الاتجاه الواقعي في الشعر، فذلك الاتجاه الذي يؤمن برسالة الفن كأداة تنهض بالنضال في سبيل حقوق الكادحين ضد صور الاستغلال، وضرورة تغيير المجتمع لصالحهم وأهمية أن يكون للفن دور قيادي في المجتمع، باعتباره وليد الظروف الموضوعية التي يمر بها، ورغبة الفنان الواقعي في التعبير عن ذاته وعن مجتمعه " إذ إن تعبير الفنان الواقعي تعبير موضوعي ذاتي، حيث إن الفردية الاشتراكية لا يمكن أن تظهر إلا في ظروف العمل الجماعي، الذي يرمي إلى غاية سامية وحكيمة، وهي تحرير الكادحين في شتى أرجاء العالم من سلطان الرأسمالية وتشويهها للإنسان "[2]

---

(1) " الحسين ثائرًا " ، ص١٩

(2) د. شكري عياد ، " الأدب في عالم متغير "، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ١٩٨٣م ، ص ٢٠٤.

وظهور هذا الاتجاه كان نتيجة حتمية وطبيعية لدعوة النقاد " الأدب سبيل الحياة أو الفن للمجتمع "[1]، " ومن ثم كان على رواد هذا الاتجاه البحث عن أسلوب جديد، يظهر حركة الحياة في تطورها الصاعد، ويظهر صراع القوى المتناقضة في المجتمع "[2]

ولقد كرَّس الشرقاوي كل إمكاناته الأدبية في مناقشة قضايا الواقع لأنه جزء من النسيج الجمعي، ورائد من رواد الحركة الفكرية وواحد من المتمردين الثائرين على الظلم وسلب الحريات، فظل يدعو إلى " الحرية - العدالة - السلام.. " مسيرة حياته موظفًا كل ما يكتسب في سبيل تحقيق هذه المبادئ، لذلك كان منطقيًا أن تنعكس بعض الملامح الفنية من تجارب الشرقاوي الشعرية على تجاربه المسرحية لأنه يرى فيها رؤية أشمل وأعم لمناقشة القضايا الوطنية من جوانب متعددة.

وأول ما يمكن رصده من دلائل هذا التأثير وجود بعض القصائد التي تمسرحت "تحولت إلى مسرحية" بعد كتابتها شعرًا، منها قصيدة "فلتعيشي يا جميلة" حيث قدَّم الشرقاوي القصيدة الغنائية أثناء محاكمة جميلة بوحريد ثم عاد وقدمها مسرحية، وكانت أول ما نشر من مسرحيات وهى "مأساة جميلة" والمضمون الذي طرحته القصيدة لا يختلف في جوهره عن مضمون المسرحية، وقد امتلأت القصيدة بروح الدراما خاصة في مقطعها الأخير رغم ارتفاع النبرة الخطابية المباشرة في القصيدة لأنها كانت كعادة كثير من قصائد الشرقاوي أشبه بخطاب شعري مفتوح، وتؤكد لنا بعض المقاطع الغنائية في المسرحية مدى تأثر النص الدرامي بالنص الشعري، حيث نجد بعض هذه المقاطع انتقلت من القصيدة المسرحية كما هي دونما تغيير مثل.

قسمًا إن غالك السفاح فالعصر زري وحقير

وهزيل مستباح العرض مثلوم الضمير

لا وعينيك ....

---

(١) د. ماهر حسن فهمي، "تطور الشعر العربي في مصر"، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ٢٠٤.

(٢) د/ رشيدة مهران: " الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر "، الهيئة المصرية العامة، الإسكندرية، ط أولى، ١٩٧٩، ص ٧١

وفى عينيك أحلام نبيلة لا وآلام البطولة[1]

وقصيدة " رسالة من أب مصري " من القصائد القصصية الطويلة التي حملت بالكثير من الرؤى الدرامية في مقاطعها وربما يمكننا الوقوف أمامها مقابلة بمسرحية " تمثال الحرية " ذات الفصل الواحد، فتمثال الحرية أشبه بقصيدة من أب مصري روحًا وقالبًا وما أضافه الكاتب من شخصيات في المسرحية لم يستطع أن يحقق وجودها الدرامي، وأتت على عكس ما كان يرغب فظهرت المسرحية وكأنها قصيدة طويلة، ويمكن أن يتحقق النسق الدرامي في قصيدة " من أب مصري " لو وزعنا المقاطع على الشخصيات التي تطرحها القصيدة ذاتها، والتجربتان رغم اختلاف أجناسهما يضمهما تصور شعري واحد، وتتشابه كل خطوطهما من حيث البناء والمضمون.

" وربما كان الشرقاوي بوصفه من ممثلي الواقعية، المؤمنين بالاتجاه الاشتراكي وبضرورة مشاركة الفن في إعادة تشكيل الحياة، قد ساهم في حل أزمة المسرح الشعري، عن طريق الإفادة من إمكانات الشعر الحر، وطور بذلك الشعر ذاته والمسرح كذلك "[2].

" لكن هذا لم يمنع من تغلغل فنية القصيدة الغنائية على مسرحياته إلى الحد الذي جعل بعض النقاد يصنف مسرحه ضمن مرحلة الشعر فوق المسرح "[3] وبخاصة جميلة التي اتسمت بارتفاع صوت الشعر وبأنها أقرب إلى الشعر المسرحي منها إلى المسرح الشعري مما أحدث شرخًا عميقًا بين شكل العمل الفني وبين مضمونه، فلم تتفجر اللغة من قلب الحدث ولا نبع الشعر من النسيج الدرامي، وإنما ظل الشعر والمسرح - في مواضع كثيرة - وكأنهما بعدان اثنان، لا بعد واحد.

وهناك بعض الملامح الفنية التي وردت في البناء الدرامي، وأثرت فيه بصورة واضحة مثل:

---

(١) " مأساة جميلة " ، ص ٢٥٥ والمقطع نفسه في القصيدة بديوان من أب مصري، ص ١١٥

(٢) رجاء النقاش: " مقعد صغير أمام الستار "، الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، ص ١٧٨

(٣) جلال العشري: " جيل وراء جيل "، المركز الثقافى الجامعي، القاهرة، ١٩٨١، ص ٣٣

١) الغنائية:

فقد تميز مسرح الشرقاوي بالغنائية المسرفة، التي وهن منها الحوار، وناءت بها لغة الدراما فهذا الملمح ناتج من سطوة الشعرية وتملكها من البناء الدرامي في التجربة المسرحية ويثبت هذا الظن عجز الشرقاوي في كل محاولاته الدرامية عن التخلص من الغنائية ورغم ما تقدمه المسرحيات من شعر ملئ بالصور والأخيلة فإنه يصعب النظر إلى ذلك فقط بمعزل عن قيمة هذا الشعر في خدمة البناء الفني للمسرحيات، وقدرته على تعميق الحدث ودفع الصراع وتجسيد الموقف الدرامي بأن يكون الشعر نابعًا من داخل الحدث وقادرًا على إظهار الدوافع المحركة للشخوص وتكون المحصلة أننا نصطدم بهذه المطولات الشعرية التي تقف الشخصيات لتلقى بها على آذاننا، ولفترات طويلة فيتجمد الحدث، وتتحول الحركة إلى استعراض لمقدرة الكاتب الشعرية وسعادته في العدو خلف جمال الصورة الفنية المجردة، أو النغمة الإيقاعية المتمثلة في القافية أحيانًا أو المحسنات البديعية، فتفقد لغة الدراما كثافتها وتركيزها وتخرج عن سياق الأحداث.

لعلنا نتقبل - بقدر - بعض اللحظات الغنائية في المسرح عندما تأتي متناسبة والموقف المساقة فيه، وعلى لسان شخصية تتلاءم مكوناتها الفنية وثقافتها ودورها مع هذه الغنائية، أن يكون شاعرًا مثلا بشرط ألا تنتشر عدوى الشعر إلى بقية الشخصيات ويغلب الظن أن الشرقاوي أدرك زلل الغنائية فراح يبرر وجودها فنيًا في حرصه الشديد على منح شخصية البطل صفة الشاعر ثم يطلق له العنان في المسرحية، لكي يتغنى بأشعاره ولا يكتفي الشرقاوي بذلك فيدفع الآخرين إلى ترديد هذا الشعر كلما سنحت الفرصة أو ضعف الحس الدرامي.

فنجد في مأساة جميلة يقول " جاسر " القصائد الكثيرة وفيها يصوِّر شعوره ويعبر عن سخطه على العصر مثل قوله.

جاسر: دولة الصياد عادت لا تبالي بحكيم أو شجاع
والمسوخ الشائهات اليوم تستل النخاع
من رءوس الحكماء

إنه عصر الأفاعي... عصر مصاص الدماء!!
إنما الديدان تقتات بأعصاب الفضائل!
هاهي الغيلان فوق السور حراس علينا!
كل شيء شاحب من حولنا مضطرب لا بل وكاذب
وقميء وزري، العقارب وثبت تنهشنا من كل جانب
ومعاني الحب جفت والخمائل ؛ سحل الذئب عليها والرذائل
تسكر الآن بأعصاب الوجود! زمن الرعب يعود
ها هي الفوضى تسود [١]

ويستمر جاسر في " غنائه " الحزين الباكي عن العصر وما يحدث فيه من ظلم وضياع للحق وانطماس للنور وانتشار للدخان والضباب والدنس وحين تريد " هند " إسكاته فتقول:

هند: " جاسر اسكت ... إنني سوف أجن " ...

يظل جاسر مستمرًا في قصيدته الطويلة حتى قوله:

نحن في عصر الضنى .... والضلالات الحسان الرائعة...
هو عصر الخرق المرقعة!! هو عصر الخرق المرقعة!![٢]

فكثرة المنولوجات الغنائية بالمسرحية أضرت بالبنية الفنية التي يجب أن تعتمد على تطور الحدث والحركة والشخصية أما القصيدة الغنائية فمن شأنها أن تقف عائقًا أمام تطور هذه الأدوات الفنية ببنية المسرحية.

فقد كثرت هذه " المنولوجات أو القصائد " التي تلقيها الشخصيات في المواقف المختلفة، لهجاء العصر، أو للإشارة إلى قيم خلقية نبيلة أو لسب الأعداء أو لتعليم مبادئ الاشتراكية كما شاعت المنولوجات في رثاء من مات من الشهداء فكانت أشبه بقصائد الرثاء في المسرحية وتنتشر المراثي بالمسرحية في صورة أحاديث النجوى الحزينة فتحدث جميلة نفسها في مناجاة طويلة معبرة عن حزنها بعد موت " أمينة " تقول فيها:

---

(١) " مأساة جميلة " ، ص ١١٩
(٢) " مأساة جميلة " ، ص ١١٩-١٢٠

جميلة: ما بال ألوان المساء هناك تصبغها الدماء
والريح مثقلة بمأساة الحياة وكل شيء مختنق
أسفاه قد سقطت وفي نظراتها وهج سيشرق
وبيير يركلها بكعب حذائه والرعب يعتصر الجميع
ودماؤها تنسال في خيط رفيع وبمثل لمح البرق مالت... إلخ [(١)]

كما أن هناك من المراثي الطويلة التي تشبه قصيدة الرثاء تلك التي قالها " عمار " الشاعر[(٢)] صباح ليلة المذبحة التي وقعت في أحد أحياء الجزائر ولم يكتف " الشرقاوي " بإيرادها مرة على لسانه، بل جعل الشخصيات ترددها في مواقف أخرى من المسرحية وقد قال فيها:

بالله يا ريح الظلام، عودي إلى البلد
الذى أقبلت منه وبلغي عنا السلام. وإذا مررت على الحقول الخضر يا ريح السلام
ورأيت أوراق الخميلة لا يداعبها النسيم، فسلي الأصيل الشاحب المهزوم والغسق المهوم والمساء، ماذا دهى الزيتون [(٣)]

وما أكثر " المقاطع الغنائية " التي أملاها الشرقاوي على أبطاله وهي مقاطع طويلة جدًا يمكن حذفها دون أي ضرر فني يلحق ببنية المسرحية من الناحية الفنية، فهى لا تقوم بأية وظيفة فنية بل ربما كان حذفها أفضل كثيرًا من بقائها، إن " الفتى مهران " يقف في هذه المسرحية كثيرًا ليلقى القصائد حول فساد العصر[(٤)] أو نصح الناس وإرشادهم يقول مثلاً في إحدى قصائده أو مونولوجاته عن غياب الحريات وقهر الإنسان في هذا العصر:

هذا العصر.. عصر اللعنة.. عصر الشركس عصر الأنذال
اليسامين المصقولين، الموصومين إلى الأعماق
عصر الإنسان المقهور، الإنسان يعيش حياة القهر

---

(١) المسرحية ص ٦٢-٦٣
(٢) المسرحية ص ٢٥، ٣٦، ٣٨، ٣٩، ٦٤، ٦٧، ٧٠، ٨١، ٩٧، ١١٠، ١١٤، ١٦٠، ١٧١ وغيرها
(٣) المسرحية ص ٢٥، ٣٦، ٣٨، ٣٩، ٦٤، ٦٧، ٧٠، ٨١، ٩٧، ١١٠، ١١٤، ١٦٠، ١٧١ وغيرها
(٤) المسرحية ص ١١٣، ١١٤، ١١٨

أنا أبصق في وجه العصر...[1]

وفي مسرحية " ثأر الله " تكثر " المونولوجات الغنائية " التي يقولها " الحسين " في هجاء العصر ونقده، وتذكرنا بقصائد الشرقاوي الغنائية كما تكثر قصائد الدعاء ومناجاة الله والتوسل إليه ومنها " قصيدة طويلة " تمثل عدة صفحات منها يقول:

الحسين: أنا ذا لجأت إليك يا ذا الحول والجبروت
يا رب الجلالة...
بضنى الفقير، وعزة المستضعفين
فليفعل الأعداء بي ما يشتهون
أنعم على بفيض نور بصيرتك
أنا لن أذل لغير جاهك...[2]

ويستطرد في أدعيته، في قصائد طويلة، إذا أُلغيتْ من النص المسرحي كان أفضل من الناحية الفنية. (فالشخصية المسرحية لا تتكلم لتعبِّر عن شهوة الكلام، حتى ولو كان الكلام نغمًا، وإنما لتعبِّر عن وجودها وعن تكونها، ودورها في الحدث المسرحي على أنها صانعة لا على أن المؤلف صانعها وهو الناطق بديلاً عنها)[3]

وأحاديث الحسين في المسرحية تكاد تكون جميعها قصائد كتبها الشرقاوي في صورة مونولوجات ثم وزعها على شخصيات المسرحية الأخرى، فنحن لا ننتهي من قصيدة حتى نجد قصيدة أخرى وكلها تكرر نفس الأفكار والمعاني، في صورة غنائية ثائرة.

وتكتظ "وطني عكا" بالقصائد والمونولوجات الطويلة التي تذكرنا بقصائد بدايات شعر المقاومة العربية، وما تفيض به من حزن ولوعة وأحلام العودة إلى الوطن السليب وإصرار على النضال وثورة على الظلم والطغيان كما في قول حازم:

---

(1) المسرحية ٢١٥

(2) " الحسين ثائرًا " ، ص ٧٣

(3) أحمد شمس الدين الحجاجي: " المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث "، دار الهلال ١٩٨٣م، ص ١٥١.

حازم: إني صرخت بهم هناك أريد عكا، إن لم يكن بد من السجن الرهيب
فسجن عكا ما أريد، إن لم يكن بد من التعذيب فارموني على هضباتها
قالوا ستبصرها وترجع بعدها، وحملت في جمع عديد...
ورأيت عكا من بعيد، ما كدت أبصر نورها حتى استبد بى الجنون [١]

وفي مسرحية " صلاح الدين - النسر الأحمر " تشيع المونولوجات الغنائية والقصائد التي تتغنى بأمجاد السلف الصالح... منها ما جاء على لسان محمود:

ما يدخل جوف المرء طعام أزكى مما اكتسب بكده
كان السلف الصالح من فقهاء الدين يكد ويكدح
ويعيش بما كسبت يمناه
لا بعطاء منتزع من حق سواه
ولا بجرايات هي حق الأمة لا من عمل يده
وبهذا صلح السلف وأصلح
وبهذا كشفوا عن وجه الأرض الغمة
فمهما يبطش بهم البغي
ظلوا أحرارًا حقًا فوق الحاجة والإغراء
ما قالوا إلا الصدق
فقد عرفوا أن الدنيا هي دار غرور دار فناء [٢]

لقد لاحظنا من العرض السابق لبعض مقاطع الحوار في مسرحيات الشرقاوي شيوع " الغناء " في مواقف كثيرة والواضح أنه لم يستطع أن يتخلص من الروح الغنائية التي سيطرت على الشعر العربي أزمنة طويلة فقد " ولد الشعر العربي نشيدًا، أعني أنه نشأ مسموعًا لا مقروءًا غناء، لا كتابة، كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسيم الحي " [٣]، وقد ظل الشعر على هذه الحال تسوده الروح الغنائية حتى شعر المسرح في المراحل التي سبقت الشرقاوي، فقد كانت مهمة صعبة " أن يتخلى الشاعر الغنائي عن صوته الخاص ليهب نفسه كاملة لأبطاله وقضيتهم وأن

---

(١) " وطني عكا " ، ص ٢٢-٢٣
(٢) المسرحية ص ١٣
(٣) أدونيس: " سياسة الشعر "، دار الأدب بيروت، ١٩٨٤، ص٥

يتخلى عن تركيب القصيدة الغنائية، ليخلص إلى حوار متماسك ليكون جزءًا من الحدث لا ينفصل عنه، وتلك مسألة تتطلب مهارة وجهدًا " [1].

ولاحظنا أن الشخصيات الرئيسية بكل مسرحية كادت أن تتحول إلى رواة ومعلقين وشاعرنا غنائي، لغة وموروثًا وتبقى غنائية تهيمن على أجواء مسرحية يود أن يبتدعها، وتحل بديلاً لنقص درامي يفتقر إليه، وليس من السهل أن يسقط الغنائية لينظم مسرحية شعرية متكاملة، في خطواته الأولى ما دام ذهنه يحيا في مرحلة الغناء، التي حكمت حواره بما يزخر به من حكم وأمثال.

إن الوصول إلى الدراما عبر الشعر الغنائي لم يكن من الممكن أن يتم بسهولة، فالاعتياد على الشعر الغنائي لابد له من طريق طويل للتحول إلى الدراما وذلك " بضبط انسياب القصيدة الغنائية بحدث، والتخلي عن المطلق إلى المقيد واختفاء الذات وراء الموضوع ونجاحها في تحقيق هدف إنساني وفني في وقت واحد، بأداء شعري فذ " [2].

ذلك لأن الشعر العربي احتفظ بسمات من أهمها الغنائية والوصف الحسي، والخطابية، لأن الشاعر العربي القديم " كان يقول الشعر لينشده وكأنه يلقى خطبًا تهز المشاعر" [3].

والمسرح الشعري يتطلب أن يتجاوز الشاعر هذه الغنائية، فالشاعر حين يسقط في الغنائية " يحلق في الهواء، ويجرفه تيار حسي منفرد، بينما الشاعر الدرامي رجل يقوم برحلة استكشاف ولابد أن يهتدي إلى الطريق فوق أرض صعبة، إنه يتجه نحو غاية معينة وقد يكون الهواء نصيبه عندما تنتهي الرحلة لكنه ليس هادئًا الآن، والكون لا يسيره، بقدر ما يسير هو الكون في الوعر إنه الشاعر الذي يقوم بالمطاردة وليس هو موضع المطاردة " [4].

---

(1) محسن أطميش: " الشاعر العربي مسرحيًا "، الجمهورية العراقية وزارة الإعلام، ط ١، ١٩٧٧، ص٣٦٤

(2) جلال الخياط: " الأصول الدرامية في الشعر العربي "، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠، ص ٧

(3) محمد مندور: " المسرح "، ط ٢، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٢١٣

(4) وولتر كير: " عيون التأليف المسرحي "ترجمة عبد الحليم البشلاوي، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٦١، ص ٣٤٦

فالشعر المسرحي يتطلب حوارًا مختلف النغمات، لا يعتمد على الخطب الرنانة، ويهتم بخلق الشخصيات وتجسيدها، بكل ملامحها الدقيقة، ويتصور المواقف والأحداث وليس بمجرد الوصف الحسي المنقول من الحياة مباشرة.

ولا شك أن " بعد الشعر عن صورة الدراما، واستغراقه في الغنائية دون الدرامية، فضلاً عن تشابه مفرداته وتقارب صوره وتكرار رموزه، هذا كله هو علة قصوره وتقصيره عن الوصول إلى أعماق نفس الإنسان" [١].

وهذه الأحداث الغنائية تختلف عما عرفناه من وحدة الحدث عند أرسطو التي هى: " وحدة عميقة تسري في أجزاء العمل الفني مسرى الحياة نفسها، فالعمل الفني عنده أشبه بالكائن الحي الذي يعمل في توافق وانسجام وتكامل بين أعضائه "[٢]، وأرسطو يتناول تحت هذه الفكرة نمو العمل الفني من الفكرة الكلية إلى التفصيلات.

أما " الغناء " الذي شاع في مسرح الشرقاوي فقد جعل من مسرحياته في أغلبها قصائد تعبر عن انفعالات فردية يلقيها الممثلون على المسرح دون أن تشكل نسيجًا أساسيًا في البنية المسرحية، ودون أن تقرب من الشعر الدرامي والأداء التراجيدي، الذي يخرج بالمشاعر عن ذاتية التعبير إلى موضوعية خلف شخصيات متفردة، وكيانات متميزة، تتشابك حيواتها ومصائرها، لتصل إلى ما هو أعمق، وتتطور الأحداث بما يتفق مع مواصفات المسرح.

٢) الخطابية:

يتفق كثير من النقاد والباحثين على ارتفاع نبرة الخطابة في الحوار الدرامي عند الشرقاوي.[٣] ومن اليسر أن ندرك ارتفاع النبرة الحماسية والخطابية في الوقفات الشعرية التي تنفرد بها الشخصيات المحورية، وبخاصة حينما تتحول القصائد إلى

---

(١) جلال العشري ، " ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة " ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، طـ١، ص١٩٦

(٢) أرسطو طاليس: " فن الشعر " حققه شكري محمد عياد، القاهرة ١٩٦٧، ص٣

(٣) انظر محمد مندور: " في المسرح المصري المعاصر " ، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٦م،

ما يشبه المنشور السياسي، أو الهتاف الإيقاعي المنمق، من الملاحظ أن ارتفاع هذه النبرة الخطابية مرتبط بوجود البعد السياسي في الموقف الدرامي الذي تعيشه الشخصية، وكأن هؤلاء الأبطال في منتدى سياسي، أو مباراة خطابية
مثل قصيدة عمار " ريح الظلام " و " فلتعيشي يا جميلة " ورسالة مهران إلى السلطان ودعوته لوقف الحرب، وعدم إرسال حملاته الحربية خارج البلاد. فهى خطبة طويلة منها هذا المقطع الخطابي [1]

مهران: قل له إن عمالك قد طاردوا الصدق من القلب
فما عاد لسان ينطق بسوى الكذب
وما عاد جنان بعد يهجي بسوى الزيف
وهذا كله من حصاد الخوف.. هذا الخوف منك
يجعل الناس كأعواد ترد... كل ما ينفخ فيها من عبارات الولاء
إنَّ هذا الخوف منك... هو لن يهدم غيرك
فاعتراض صارخ ممن يحبك
لهو خيرٌ ألف مرة من رضا كاظم يرهبك [2]

ويغلب الظن أن ارتفاع النبرة الخطابية في مسرح الشرقاوي مردها إلى ميراثه السابق من الشعر التقليدي، الذي تمرس عليه، وعجزه عن التخلي عن هذه النبرة، وكذلك دفاعه عن القضايا الوطنية التي تبناها في معالجة مسرحياته.

وهذه النبرة تتماشى مع الشعر التقليدي في مباشرته وعلو صوته وحاجته للدقات الإيقاعية، المنتظمة التي تكتسب وقعها وأثرها عبر السماع أولاً، يضاف إلى ذلك تاريخ الشرقاوي السياسي، وتمرسه في الأسلوب الخطابي، وكثرة سماعه له سواء في المنتديات السياسية أو المظاهرات.

فالثورة ضد الظلم هي غرس في قلب الشرقاوي منذ الصغر فاستطاع أن يرعى هذا الغرس في ظل المظاهرات والثورة والتمرد حتى أصبح خطيبًا بارعًا، فتسرب

---

(1) المسرحية من ٢٢-٢٦
(2) المسرحية ص ٢٣

هذا الأسلوب الخطابي إلى شعره الدرامي. ومن أمثلة ذلك قول جميلة في مسرحية " مأساة جميلة ":

أيها الأحياء في عصر الحقوق البشرية
أوقفوا تلك المآسي الهمجية أوقفوا هذا العذاب
نحن من لحم ودم لا رمود من رخام
نحن لا نبحث عن مجرد البطولة
إنما نطلب أن نحيا كما يحيا سوانا [١]

وقد تلجأ الشخصية إلى مخاطبة " الجماعة " غير المحددة: أي مخاطبة المطلق في نبرة خطابية عالية، وبعيدة تمامًا عن الموقف الدرامي، وعن قدرات الشخصيات، مثلما جاء في مسرحية " الحسين ثائرًا " يقول الحسين:

الحسين: يا أيها الشرفاء لا تهنوا إذا طغت الذئاب
سيروا بنا كي ننقذ الدنيا من الفوضى ومن الخراب
سيروا نعد للعصر رونقه القديم
وننصر الحق الهضيم
لا ترهبوا طرق الهداية إن خلت من عابريها
لا تأمنوا طرق الفساد وإن تزاحم سالكوها [٢]

وكان معلومًا أن الحسين صامدًا، ولم يتردد ولم تهن عزيمته في المقاومة، ولم يرضَ المساومة، ولكن شاعرنا أصرَّ على تكرار التأكيد على موقفه، وإبراز رأيه في الشهادة، وإظهار خياله يخاطبنا ويذيع النبوءة التي رحل من أجلها في خطابية واضحة.

فلتذكروا ثأر العظيم لتأخذوه من الطغاة
وبذاك تنتصر الحياة
فإذا سكتم بعد ذاك على الخديعة وارتضى الإنسان ذله

---

(١) " مأساة جميلة " ، ص ٢٦٧
(٢) " الحسين ثائرًا " ، ص ٣١، ٦٧، ٧٢

فأنا سأذبح من جديد
وأظل أقتل من جديد.. وأظل أقتل كل يوم ألف قتلة
سأظل أقتل كلما رغمت أنوف في المذلة
سأظل أقتل كلما سكت الغيور وكلما أغفى الصبور [1]

وهناك ما يسمى بالخطبة الانفعالية أو الخطبة العنيفة كما يسميها " مجدي وهبة " وهي " خطبة طويلة يلقيها أحد الممثلين منفعلاً على ممثل آخر أو ممثلين آخرين دون أن يقاطعه أثناء إلقائها أحد، والغرض منها الإنذار أو التحذير من العواقب الوخيمة التي تترتب على أمر معين " [2]

إن صور الخطبة الانفعالية كثيرة في دراما الشرقاوي ومكانها دائمًا رد البطل على اتهام ظالم، مثل رد صلاح الدين على اتهام الأمراء العرب في اجتماعه بهم بأنه يستغل الحرب مع الصليبيين من أجل مكاسب شخصية.

صلاح الدين: أنا لست أطلب رقعة أخرى من الملك العظيم...
أتفهمون؟
لكني أجاهد في سبيل الله حتى أسترد حقوقه حقوقنا
وحقوقكم لو تفهمون!
إني لأسبقكم إلى ظهر الحصان
وما تركتكم لأهوال العراء ونمت وحدي
تحت سقف أو أظلتني الحوائط
قد عشت أكثركم معاناة وأولكم مخاطرة
وأدناكم معيشة
أنا لا أمن عليكم
لكنني ما كنت أضع كل هذا كي أحي رواق ملكي
أو لأغنم أو لأرضي كبريائي
لا... بل لتأمين الرعايا

---

(1) " الحسين شهيدًا " ، ص ٩٠
(2) د. مجدي وهبة: " معجم مصطلحات الأدب "، بيروت مكتبة لبنان، ١٩٧٤، ص ٥٧١

ضد عائلة الظلام وضد غاشية الفساد [1]

ومثال رد " على " الضابط المصري على لوم وسب أهل فلسطين له وللجيش المصري كله بعد حرب " ١٩٦٧ "

علي: (منفجرًا منفلتًا من الحصار)
أنا لست أحمل عار هذا اليوم، لا لم أنـهزم
أنا لست من صنع الهزيمة يومذاك
لم نـنهزم أبدًا وآلاف سواي تقدموا وتقدموا
تحت السعير!
ورؤوسنا مكشوفة تحت القذائف ينـهزمون ولا دروع
على الصدور
بالرغم من هذا تقدمنا وأرعبنا العدو ولم نزل متقدمين
وفجأة صدرت أوامر الانسحاب
أنا لم أصدق ما سمعت وقلت هذا لن يكون

ويستمر في خطبة على مدى أكثر من أربعين سطرًا شعريًا بعد هذه السطور، واصفًا مشاعره ومشاعر رفاقه على الجبهة، وحلم تحرير أرض فلسطين يتكسر أمام أعينهم وتتخطف الصحراء زهورهم في صورة مأسوية.

علي: لم أنـهزم في الخامس المشؤوم من يونيو الحزين
وإذا بنا وكأننا نلقى إلى بحر تلاطم لجة من تحت
أمواج الظلام
فلا شعاع ولا شراع
وإذا بنا تتخطف الصحرا خيرتنا وينهبنا الضياع!

وينهي " على " خطبته الحزينة بإدانة الذين أهدوا النصر لإسرائيل بسوء تخطيطهم.

---

(١) النسر وقلب الأسد ص ٢١٦-٢١٧

**علي:	لم أنـهزم في الخامس المشؤوم من يونيو الحزين**
أنا ما صنعت العار لكني ضحية ذلك العار المهين [١]

فالشرقاوي يحاول أن يشعل حماس المتلقي بهذه الخطابية الحماسية الثورية ضد الظلم لدعوة الناس إلى الخروج على الظلم وعدم السكوت عن الخديعة والمذلة. إلا أن هذه الخطابية تجعل من العمل الدرامي منبرًا لبث الخطب الحماسية التي يكون الهدف منها إثارة الجمهور والتأثير على عواطفه ومشاعره بشكل مباشر.

٣) الـتكـــرار:

حمل مسرح الشرقاوي بعض التقنيات الفنية التي لازمت كل قصائده الشعرية. ومن أهم هذه المؤثرات ظاهرة التكرار سواء على مستوى اللفظ الشعري أو الصورة الفنية، ويمكننا رصد مئات النماذج الشعرية التي ولع بها الشرقاوي واستخدم فيها هذه الظاهرة، ففي مقطع استشهاد الحسين في مسرحية " الحسين شهيدًا " يقول:

**الحسين:	فلتذكروني لا بسفككم دماء الآخرين**
بل فاذكروني بانتشال الحق من خطر الضلال
بل فاذكروني بالنضال على الطريق
فلتذكروني عندما نجد الفضائل أضحت غريبة
فلتذكروني حين تختلط الشجاعة بالحماقة [٢]

والأمثلة كثيرة [٣] لهذه " القصائد " التي يشاع فيها التكرار والإطالة حيث تكررت السطور والكلمات دون أن تضيف جديدًا أو تطورًا للأحداث، أو تعميقًا للشخصيات، وقد عبرت المونولوجات عن فساد العصر، وما يسوده من استغلال، وتسلط وقهر بطريقة تكرارية وكأنها تعبر عن أزمة المقهورين من صراخ، أو صياح، مثل بقية حديث الحسين.

---

(١) المسرحية " وطني عكا "، ص ٦٠-٦١
(٢) " الحسين شهيدًا " ، من ١٨٦ إلى ١٨٩
(٣) " الحسين ثائرًا " ، ص ٩٠، ٩٢، ١٠٨، ١٠٩، ١٥٦، ١٥٧، ٢٣٠
" الحسين شهيدًا " ، ص ٨٠، ١٠٤، ١٠٥، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥

إنني أخرج كي أصرخ في أهل الحقيقة
أنقذوا العالم إن العالم المجنون قد ضل طريقه ... إلخ

وقوله:

فلتذكروني عندما تغدو الحقيقة وحدها حيرى حزينة
فلتذكروني عندما نجد الفضائل نفسها.. أضحت غريبة ... إلخ (١)

وفى " ثأر الله " أيضًا نلاحظ أن بعض المقاطع تبدأ بنفس الكلمة في تكرار مطول يدفع المتلقي إلى الملل حينما يقول الحسين:

عندما يخنق ضوء النجم في الليل الثقيل
عندما تبطل أحكام الشرائع
عندما تحيا البدع
عندما يصبح للزيف وللبهتان دولة
عندما تتخذ الحكمة معناة من الأزمان كي تصبح ذلة
عندما يختلط الظل مع النور ويعلو الزور أعراف النبالة
عندما تضطرب الدنيا فلا ندرك فرقًا بين حمقٍ وبسالة
عندما يصبح للإرهاب سلطان على النفس الأبية (٢)

وفي " مأساة جميلة " تقف جميلة تكرر هذه الكلمات في إلحاح شديد ناقم على الفساد وهي في المحكمة.

جميلة: سأظل أحلم بانبثاق الفجر من جوف الظلام
سأظل أحلم بالسلام
سأظل أحلم بالنسيم العذب في جوف
الرياح العاتيات
سأظل أحلم بازدهار الكرم في ودياننا المتراميات
سأظل أحلم بانتصار الجيش بالتحرير بالزمن السعيد

---

(١) " الحسين شهيدًا " ، ص ١٨٦-١٨٩
(٢) " الحسين ثائرًا " ، ص ٩١

إني أرى فجر الزمان الحلو يقبل من بعيد... إلخ [1]

ونلاحظ في " الفتى مهران " يكرِّر مهران بعض العبارات في وجه الأمير أثناء حصار الأمير في القرية وحسام موثق في الأغلال يقول مهران

أنا من أنا؟ إني لأعرف كل شيء يا أمير
ولست أعرف من أنا
إني لأعرف سادة الدنيا بلؤم التابعين
أنا أعرف الكبراء بالثوب الحرير
إني لأعرف كل شيء يا أمير ولا أبوح

فهذا التكرار لدى مهران إنما هو تأكيد على بعض المفاهيم الراسخة لديه باستخدام الضمير أنا، والحرف الناسخ، واللام المؤكدة، والنفي ثم يعيد كل هذه المؤكدات على مسامع الأمير ليكون بها أقوى ثورية ورسوخًا أمام الطُغاة.

ونجد في مسرحية " صلاح الدين - النسر الأحمر " قول كوكب لمحمود وقد زادته محذرة من مؤامرة لاغتيال صلاح الدين في بيته " بيت محمود "

كوكب: بهذا يهلك السلطان والأعوان يا محمود
ويصبح نائب السلطان سلطانًا .. فهل أبلغت؟

محمود: يا لبشاعة التدبير يا كوكب!

كوكب: أنا عائدة للبيت أرتاح فما نمت طوال الليل...
سيغتال صلاح الدين في بيتك... هل أبلغت؟

فتكرار " هل أبلغت " وكأنه مقصود بما يحاكي مثيله في لغة المحادثات في الحياة اليومية ببساطتها، ولكنها أيضًا تكرار لتأكيد خطورة هذا التدبير وضرورة أخذ الحيطة وإبلاغ صلاح الدين.

والفن المسرحي قائم على التكثيف اللغوي والتركيز الشديد وتوصل المعنى في أقل عدد ممكن من الكلمات الموحية التي لا تحتاج إلى بديل، وما يمكن فهمه من

---

(1) " مأساة جميلة " ، ص ٢٦١

الحاجة الأفضل حذفه ولكن يبدو أن هذا الأثر ناتج من تجربة الشرقاوي الشعرية التي وجد لها متنفسًا طويل المدى في المسرح الشعري فاستخدم أدواته الشعرية الغنائية في الدراما.

٤) المناجاة "الحديث الذاتي"

ويُقصد به مخاطبة الشخصية لذاتها، حينما تنفرد بخشبة المسرح، أو بنفسها وتتحدث بصوت مسموع أو تفكر بصوت مسموع لدى المتلقي، والحديث الذاتي جزء من الحوار في العمل الدرامي لكنه يتميز بأنه حوار من طرف واحد " وهو غير منفصل تمامًا في الدراما لأنه يمنح الشخصية المتحدثة فرصة السيطرة على الحوار لفترة من الزمن، مما يعطل الحركة، ويوقف تطور الحدث ونموه القائم على تبادل الحوار وكشف الفعل وهذا يتعارض وطبيعة الفن الدرامي" [١].

ولكن التعارض وعدم التفضيل لا يقلل من شأن الحديث الذاتي وبخاصة إذا جاء في موضعه تمامًا من حيث التوقيت والوظيفة المنوط بها حيث يسمح للمتلقي بالتعرف على سرائر الشخصية والدخول إلى أدق تفاصيلها العميقة، وربما هذا ما دفع بعض النقاد لتعريف الحديث الذاتي بقولهم " إنه التعبير عن أخص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور" [٢].

والحديث الذاتي يتيح الفرصة للشخصيات الدرامية لأن تظهر ما بها من صراع داخلي إلى الحيز الخارجي، ومن ثم فهو يساعد على تصوير الأبعاد الباطنية للشخوص. لذلك كان من الخطأ أن يعتبر الحديث الذاتي وسيلة أو فرصة لإطلاق عنان شاعرية الكاتب المسرحي. وهذا ما نتلمس آثاره عند عبد الرحمن الشرقاوي، فمن استقراء النصوص يمكن الجزم بأنه لم تخل مسرحية ما من ظاهرة الحديث الذاتي، ولم تختص به شخصية محددة بعينها دون غيرها وإن كانت الشخصيات

---

(١) د. محمد مندور: " الأدب وفنونه "، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٢، ص ١١٢

(٢) رينيه ويلك وأوستن وارين: " نظرية الأدب "، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٥، ص ٢٣٥

المحورية قد خرجت بنصيب أكبر من هذه الأحاديث قياسًا بالشخصيات الثانوية وهذا يرجع للأحداث الكثيرة المنوطة على عاتق الشخصيات المحورية.

وتمثل المناجاة الفردية أهمية كبرى بالنسبة للخطاب الفردي عند الشرقاوي، لأنها أيضًا " خطبة طويلة إلى حد ما تلقيها شخصية واحدة بمفردها وفي صوت مسموع دون مقاطعة في هذه الإلقاءة قد تعبر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة، أو تهدف إلى إخطار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يجرى على خشبة التمثيل" [1].

ونجد هذا الشكل يبرز ويحتل مساحة كبيرة في مسرحيتي " ثأر الله " وتنفرد شخصية " الحسين " بها غالبًا فنجدها على مدى النصين تتكرر بصورة كبيرة مما يعد دلالة على المأزق الذي تعانيه الشخصية فقد وظف الشرقاوي " المناجاة الفردية " في كشف معاناة الشخصية والحالة النفسية التي يمر بها " الحسين " بداية من حيرته بين رفض إعطاء البيعة والحفاظ على استقرار المجتمع الإسلامي من الفتنة.

الحسين: **أترى أمنحه بيعة ذل؟**
بعدها آمن في بيتي وأهلي
مثل شاة في قطيع
ثم أسقي الناس خمر الراحة الممزوج بالمذلة
في كأس بديع من ذهب
أم ترى أجهر بالثورة في وجه الطغاة؟
لا أبالي بالذي يحدث منهم
إذ يجدون ورائي في الطلب؟!
مستخفًا بالحياة
بحياتي وحياة المسلمين الآخرين؟
موقف ما امتحن المؤمن من قبل به

---

(١) د. إبراهيم حمادة: " معجم المصطلحات الدرامية "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م، ص ٢٩٥

أو سيق إنسان إليه
امتحان كامتحان الأنبياء
آه لو تنكشف الغمة عن عيني كي أبصر أبعاد الطريق؟ (١)

إن هذه المناجاة الفردية التي يلقيها الحسين أمام قبر الرسول - صلى الله عليه وسلم - وهو يقف في حيرة يستهدف الطريق في الموقف الجلل والخطر المحدق به يصل إلى اثنين وستين سطرًا شعريًا، مما يعد مناجاة طويلة للغاية خاصة في الإلقاء على خشبة المسرح يتبعها بصفحات قليلة مناجاة أخرى " للحسين " يناجي فيها " الله " سبحانه وتعالى وهو العبد الضعيف

الحسين: ربي... إلى من توكل العبد الضعيف؟
أنا ذاك أدعو مثل جدي
حين طارده رجال من ثقيف
قد أتاهم بالهداية
" إن لم يكن بك رب من غضب على فما أبالي " (٢)

تستمر هذه المناجاة الصوتية إلى خمسين سطرًا شعريًا تكرر فيها المعاني نفسها، وهي الحيرة وخشية وقوع فرقة في المجتمع الإسلامي، مما يعد تزييدًا في عرض مأزق الشخصية ومشاعرها الداخلية وهو ما يرى " الشرقاوي " له أهمية كبرى بقوله: " المنولوجات المطولة في المسرحية ليست مقصودة لذاتها، وليست منفصلة عن البناء المسرحي، أو الموقف المسرحي، ولكنها نابعة من صميم الضرورة المسرحية ومن ضرورة الموقف نفسه " (٣)

ونجد في " الفتى مهران " مناجاة مهران لذاته بعد أن كشف المخطط الماكر الذي أوقعه فيه الأمير، فخسر الفتيان وأهل القرية وسلمى، التي طالما حذرته من عواقب الاتحاد مع الأمير.

---

(١) " الحسين ثائرًا " ، ص ٦٦-٦٩
(٢) " الحسين ثائرًا " ، ص ٧٢-٧٥
(٣) نبيل فرج: " الشرقاوي يتحدث عن مسرحه الشعري "، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٦٩م، ص ٥٣

مهران: (في الساحة وحيدًا)
لم يعد لى الآن غير الألم، رئتي تسبح في بحر دم
هكذا أصبحت يا مهران.. صدرًا يتمزق، وكيانًا يتهدم
وزفيرًا يتبدد، ولسانًا عقدته الحيرة الكبرى
فما عاد يردد كما حولك موجع [١]

وتتولد المناجاة غالبًا في مرحلة تتميز بانحسار المناصرين عن صاحب الخطاب، ذلك الانحسار الذي يتسبب فيه تحالف القوى المضادة ضده بترهيب الجماعة بالعنف والقوة، وهو ما يعد أحط وسائل الحرب التي يستخدمها الأعداء ضد البطل، في حين يمنعه نبل أخلاقه من استخدام الأساليب نفسها مما ينعكس عليه في صورة أزمة داخلية.

ويلجأ المؤلف المسرحي إلى المناجاة " لكي يستطيع أن يرسم شخصياته ومواقفه بناءً كاملاً، وكذلك المشاهدون لا يرون في المسرح التقليدي شيئًا من الغرابة حين تتحدث الشخصيات إلى نفسها حديثًا قد يطول أو يقصر ذلك لأنهم لا يقيسون كل ما يجري على خشبة المسرح بما يجري في واقع الحياة، إذ يدركون أن للمسرح " مواضعاته " الخاصة. وأنه ليس محاكاة تامة لما يحدث في الواقع وهم - إلى هذا - يستمتعون بما يكون في عبارات فيها من التوتر والشاعرية ما يصوِّر انفعالات الشخصية الباطنية القوية " [٢]

٥) التضـميـن:

يلجأ الشرقاوي إلى استخدام التضمين في الحوار وذلك إما بالتعبيرات الشعبية أو الدينية أو الشعر أو المواقف، وذلك ليكسب الحوار دلالات قوية، ويكون ذلك على النحو التالي:

---

(١) " الفتى مهران " ، ص ٢١
(٢) د. عبد القادر القط ، " فن المسرحية " ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ، القاهرة، ط١ ، ١٩٩٨، ص٢٩

أ) استخدام التعبيرات الشعبية:

يلاحظ أن نصوص الشرقاوي المسرحية قد حفلت بالكثير من معطياته على مستوى المفردة اللغوية أو تراكيبها في نسق متكامل في النسيج، والأمثال الشعبية التي لم تخل منها مسرحية واحدة إلى أن أصبحت بصمة فنية من بصمات التراث الشعبي على مسرح الشرقاوي، ورغم محاولات الشرقاوي في تقديم هذه التعبيرات كوسيلة يخفف بها حدة التوتر عن المتلقي، في مثل هذه المواقف المتوهجة، إلا أنها غالبًا ما تأتي بنتائج عكسية، فاستخدام هذه التراكيب قد تشغل ذهن المتلقي للوهلة الأولى، وتحدث خللاً في السياق السياسي المسيطر على الحدث.

وفي موقف احتدام بين " همام " الفلاح المصري وبين عليش الجحش رجل السياسة - في مسرحية - النسر الأحمر - تكشف لنا تعبيرات همام الشعبية عن شكل من أشكال الصراع المستمر بين الشعب والسلطة، تنتصر فيه هذه التعبيرات لبني جلدتها بينما يعجز عليش عن مجاراة همام.

همام: أتخبطني بالكف على خلقة ربي؟

عليش: ما أغباكم فلاحين

همام: نور لي عقلي بدل الخبط، علمني حتى فك الخط
(مهمهمًا) خبطك عفريت أزرق [١]

واستخدام الأمثال الشعبية في نسقها اللغوي يمكنها أن تقيم ما قد يجوز تسميته بالمنطقة الوسطى بين الأدب الشعبي والأدب الفصيح، حينما يصوغها المبدع برؤيته في نص واحد، وإن كان الشرقاوي تدخل في صياغة الأمثال لكي تتلاءم والسياق الشعري فإنه لم يغير في جوهر ووظيفة الأمثال، وقد تميزت الإيجابية في التوظيف قياسًا بالتعبيرات الشعبية التي وردت بالمسرحيات.

لقد تميَّزت الأمثال الشعبية ببصماتها الواضحة على لغة الحوار المسرحي لدى الشرقاوي، من حيث التركيز والتكثيف أو الترسل بها للتأكيد على ملامح وأبعاد الشخصية الشعبية.

---

(١) النسر الأحمر ص ٢٤

فنجد في " الفتى مهران " حين يكتشف الفلاحون أنهم خُدعوا في نائب السلطان الذي جاء بعكس ما يأملون بعد فعبرت أمثالهم عن خيبة الأمل التي أصابتهم.

فلاح (١): ولكنا انتظرناه فما جاء سوى الدجال

فلاح (٢): نبي العصر دجال

فلاح (٣): ومن نحسبه موسى غدا فرعون (١)

لقد جسَّد المثل الشعبي " اللي تقول عليه موسى تلتقيه فرعون "(٢) كل ما يمكن خلعه من صفات القهر والفساد على السلطان الجديد، الذي أحسن به الظن، ثم ثبت من الاختبار النقيض وعكس في الوقت ذاته خيبة الأمل لدى الشعب كله هذا في كثافة لغوية محكمة.

ب) استخدام التراث الديني:

استلهم الشرقاوي العديد من الجزئيات من صور ونصوص وأحداث وآيات وأحيانًا كلمات لها دلالتها الدينية فهذه النماذج حينما تدخل في نسيج الحوار تستدعي كل أبعاد تجربتها التراثية لتتمثل في ذهننا، وغالبًا ما يقيم الكاتب بهذه النماذج تقابلاً أو تشابهًا على صعيد الموقف الدرامي، مما يساعد على الربط بين التجربة التراثية والحاضر الماثل من ناحية، وتغنيه عن السردية من ناحية أخرى إذ تصبح هذه الإشارات التراثية بمثابة اللمسة الفنية المركزة التي تساعد على تكثيف الصورة الفنية بما توحي من دلالات، وتقيم في الوقت ذاته جدلاً ذهنيًا عند المتلقي، يحتكم فيه إلى نتائج التجربة التراثية لكي يوازي بينهما وبين الحدث الدرامي الماثل أمامه في نسق لغوي محكم.

من هذه النماذج مانجده في حديث سلمى الغجرية والعمدة " طه " والقاضي بجير حيث يعارض " بجير " سلمى ويطعنها في خلقها وهو المدلس الذي يتشدق بالقرآن، ويزيف الشريعة لخدمة السلطان، وهنا يستخدم الشرقاوي التراث حاويًا به المضمون في صورة جمالية جديدة

---

(١) " الفتى مهران " ، ص ١٠٤

(٢) أحمد تيمور: " الأمثال العامية "، الدار العربية للطباعة والنشر، ١٩٧٨م، ص ٤٨

بجير: كيف تضحكين وسط الرجال؟ إنه رفث، إنه حرام

سلمى: لم يا شيخ عجر

بجير: أسمي القاضي بجير

طه: قد تشابه البقر [1]

(وكان في وسعه عندئذ أن يعلق بقوله " تشابهت الأسماء " لكن الأمر لم يكن مجرد تشابه أسماء، فوراء ذلك رغبة دفينة في صدر " طه " و " سلمى " للسخرية من القاضي وتحقيره ومن ثم استدعت فكرة التشابه مع كلمة عجر الصيغة القرآنية " إن البقر تشابه علينا " في ذهن الشرقاوي، فأجرى فيها قليلاً من التحوير بما يلائم السياق على لسان " طه ") [2].

ويبدو أيضًا استخدام البيان القرآني بما يمكن أن يكون آيات كاملة من سورة يبدو ذلك في مسرحية " مأساة جميلة " حين يقول " جاسر " (إثر مذبحة القصبة) كلمات من سورة " التكوير " التي أولها { إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ }

إن أعراض النساء انتهكت.. إن هامات الرجال امتهنت

والذى يملأ القلب بنور الكبرياء.. كله أضحى رغاما في الرغام

المعاني كلها قد دمرت.. فكأني بجبال سحرت

وكأني بجحيم سعرت.. والنجوم انكدرت

والسماء انكشطت [3]

واستخدم الشرقاوي الحديث الشريف في حواره الدرامي مؤكدًا على تعبيراته الدينية وحسه الديني استخدامًا مباشرًا أو أقرب إلى المباشرة والتعديل في الحديث لم يرد سوى لمسايرة النسق الشعري الذي يكتب به.

---

(1) " الفتى مهران " ، ص١٠٩-١١٠

(2) د. عز الدين إسماعيل: " توظيف التراث في المسرح "، مجلة فصول العدد الأول، ص ١٨٢

(3) " مأساة جميلة " ، ص ١١٤، ١١٧

والتضمين من الحديث يوجد في مواقف كثيرة مثل أحاديث الحسين في مسرحية " ثأر الله " بجزءيها وكذلك بقية الشخصيات كما تسرب إلى مسرحيات أخرى كثيرة [١]

ج) التضمين من الشعر:

فقد فعل الشرقاوي في بعض المواقف بالحوار، مثلما فعل شوقي وأباظة، بتضمين الحوار المسرحي من أشعارهما، أو أشعار غيرهما فضمن بعض شعر العرب في حوار مثلاً:

" بعد مقتل الحسين " وقفت " زينب " أمام " يزيد " محتدة تقول:

(قسمًا بالله لن يغسل هذا الدم حتى ننتقم)

فأجاب يزيد بأبيات مضمنة متشفيًا: " يا للشقي الفاجر الملعون "

كان مشغولاً بتذكر أبيات ملائمة لشعوره فقال:

(ليت أشياخي ببدر شهدوا

لعبت هاشم بالملك فلا .... خبر جاء ولا وحي نزل

قد عدلنا ميل بدر فاعتدل ... قد أخذنا الثأر منكم يا حسين) [٢]

وقد عبَّرت الأبيات المضمنة عن شعور " يزيد " بالنصر والتشفي. وحين قتل الحسين: أتي به الشرقاوي ليردد الأبيات القديمة المنسوبة له معبرًا عن شعوره بالانتصار.

املأ ركابي فضة وذهبا

إني ذبحت السيد المهذبا

قتلت خير الناس أُمًّا وأبا [٣]

---

(١) مثل " الفتى مهران " ، ص ٩٧ – النسر الأحمر ص ١٣، ٦٨، ٢١٤، ٢٢٠، ٢٢٤، ٢٣٨ – عرابي زعيم الفلاحين ص ١٣، ٢١، ١٠٢ – الحسين ثائرًا ص ٥، ٣٤، ٤٠، ٥٨، ٦١، ٧٣، ٧٧، ٢١٢ – الحسين شهيدًا ص ٢١، ٢٢، ٤٠، ٤٤

(٢) " الحسين شهيدًا " ، ص ١٦١

(٣) " الحسين شهيدًا " ، ص ١٦٥

واستدعاء النص القديم في الحوار إما لتشابه حالة النص الآني بالنص القديم أو تشابه حالة مَنْ يكتب عنه الشاعر الآن بحالة مَنْ كتب عنه من قبل، فثمة ترابط وثيق الصلة بين النصين، أو ربما وجد الشاعر صعوبة في التعبير عن الحدث الحالي الذي يريد أن يعبر عنه فوجد ضالته بتضمينه في نص قديم بالإشارة إليه أو بوصف حالته أو ذكر المقاطع الدالة على الحالة التي يريد أن يصورها.

د) تضمين المواقف:

إن توظيف الموقف يتم حينما تتحول من مجرد كلمة يوجد لها البديل في القاموس اللغوي المتاح للكاتب فيمكنه أن يستبدلها بغيرها، إلى لفظ له مغزاه أو مفردة محملة بالدلالات التاريخية المستمدة من الأثر التاريخي ورموزه وأبعاده، ومن ثم تعجز اللغة العادية عن لعب مثل هذا الدور المتميز.

وقد ضمَّن الشرقاوي بعض المواقف في مسرحياته، فمثلاً ضمَّن مسرحية " الحسين " موقف زياد من أهل البصرة وخطبته البتراء حين جاء بها شعراء على لسان ابن زياد وهو يخاطب أهل الكوفة ويستهلها بقوله:

(يا أهل الكوفة، أما بعد فإني أبصر لي فيكم والله رءوسًا تستحصد
لي فيكم صرعى لكني لا أضربكم حتى أعذر) [١]

ويستمر في خطابه الطويل قائلاً:

(وإليكم نصحي فليسمعه العاقل منكم ويفكر
المقبل مأخوذ بالمدبر، ومطيعكم بالعاصي
وصحيحكم بالمعتل، والداني منكم بالقاصي
جاملناكم فطغيتم واستأمناكم فغدرتم) [٢]

وقد جاءت هذه الأقوال في خطبة زياد البتراء التي جاء فيها:

---

(١) " الحسين ثائرًا " ، ص ١٥٨
(٢) " الحسين ثائرًا " ، ص ١٥٩، ١٦٩

(وأيم الله إن لي فيكم لصرعى كثيرة.. فإياي ودلج الليل فإني لا أوتي بمدلج إلا سفكت دمه.. وإني أقسم بالله لآخذنَّ الولي بالولي والمقيم بالظاعن، والمقبل بالمدبر، والمطيع بالعاصي، والصحيح منكم في نفسه بالسقيم)

ويتكرر " التضمين " في قول " ابن زياد " بخطابه الطويل فيقول:

(من ينبش عن سري منكم يدفن حيًا
من نقب عن خبري منكم نقبت الشرطة عن قلبه) [1]

يذكرنا بخطبة زياد حين قال: (ومن نقب على أحد بيتنا نقبنا على قلبه، ومن نبش قبرًا دفناه حيًا فيه).

ولم يضمِّن الشرقاوي في مسرحياته بعض المعاني من خطبة زياد، وبعض الألفاظ فحسب بل إنه ضمنها حادثة أو موقفًا كاملاً أشعاره وهو موقف " زياد بن أبي سفيان " أمام أهل البصرة ونقله إلى موقف " ابن زياد " أمام أهل الكوفة في المسرحية كتب الشرقاوي هذا الحوار:

شاب: إنما قولك هذا حكم والله حكمة

ابن زياد: ليس لي شيء من الحكمة أو فصل الخطاب
إنما ذاك نبي الله داود فحسب
اسجنوا هذا الغبي ... [2]

إن التوظيف يعتمد على ارتباط اللفظ التاريخي بشحناته التراثية التي لا يمكن أن تمدنا بها الألفاظ الأخرى ومن هذه النماذج ما جاء على لسان " جميلة بو حريد " أثناء محاكمتها حين استدعت مأساة القديسة " جان دارك " لتصفع بها لجنة المحاكمة وهي تقيم من خلال ذكر اسم القديسة فقط كل أبعاد التوافق والاختلاف بينها وبين " جان دارك " وكأنها تعقد بذلك مناظرة جديدة في ذهن المتلقي، بين النموذجين على المستوى الفني من ناحية والمستوى الموضوعي من ناحية أخرى.

---

(١) " الحسين ثائرًا " ، ص ١٦٨
(٢) " الحسين ثائرًا " ، ص ١٦٨، ١٦٩

تقول: **(قضاة شهيدتكم جان دارك كانوا قد عرفوا أنهم سيدينون القديسة مع ذلك لم يجرؤ أحد منهم أن يرفض ما طلبت)** [1].

إنَّ هذا الاستدعاء المكثف أضفى على موقف " جميلة " بعدًا متميزًا عن " جان دارك " فالسلطة هي السلطة لكن الانحدار الإنساني الذي تمارسه مع جميلة أقوى وقعًا وتأثيرًا.

(1) " مأساة جميلة " ، ص ٢٣٠، ٢٣١



السمات والخصائص الفنية للموقف الثوري

في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي

▪ المدخل الأدبي لتحليل الموقف الثوري

إذا أطلق الكاتب العنان لموهبته فسبحت به في عالم الخيال والصور، وألبس ألفاظه وعباراته أجمل ما يُتزين به من محسنات بديعية، ثم ينوع في أساليبه الإخبارية والإنشائية حسبما تمليه عليه الدلالات التعبيرية، فمن حق الناقد أيضًا أن يتوغل ويغوص داخل هذه النصوص الشعرية بكل روافده ومعطياته الثقافية والأدبية، والمؤثرات الخارجية، الاجتماعية والنفسية والبيئية.

فالكاتب يبرز لنا من خلال أعماله ما تنطوي عليه نفسه، وما امتزج بتجربته، وحظي باهتمامه، واستحوذ على فكره وخياله، فيطلق العنان بالتعبير في شتى المجالات، فهو " يصنع التاريخ على عينه، وينوء بأثقال الكون على كتفيه، ويعثر في داخله على المعاني الكبرى التي تضفي على كل شيءٍ معنى، كاشفًا بتعبيره عن أغوار نفسه، مسقطًا هذه الأغوار على الوجود الذي أصبح مرآة له، خالعًا مشاعره على الأشياء والكائنات ؛ فإذا هي إياه في فرحته وسعادته، يأسه وشقاوته، لهفته على تعرف ما لا يُعرف إلا به " [1].

وهذا مع مراعاة القالب اللغوي الذي اختاره الكاتب للتعبير له لأن الأدب له خصوصيته التي تميزه عن الكلام العادي، " فالأدب كلام من الكلام، لكنه جنس مخصوص من الكلام، يتميز بخصائصه الإبداعية التي تجعل منه إبداعًا تخيليًا، أداته الكلمة التي تميزه عن غيره من أنواع الإبداع الفني " [2]. وهذا يفرض على الكاتب انتقاء الكلمات والأساليب حتى يصل إلى المعنى البليغ باللفظ الموجز، " فالبليغ لا يُسمى بليغًا إلا إذا جمع المعنى الكثير في اللفظ القليل " [3].

كما عرفه النويري في نهاية الأرب. فالأدب لغة الحذف والقص والتهذيب، حتى تؤدي كل لفظة مأربها في مكانها الذي جاءت فيه، وإعادة النظر في النصوص

---

(1) د. جابر عصفور ، " آفاق العصر " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧م ، ص ٢٨٢.
(2) د. جابر عصفور ، " قراءة النقد الأدبي " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢م ، ص ١١.
(3) شهاب الدين النويري ، " نهاية الإرب في فنون الأدب " ، وزارة الثقافة المصرية د. ت ، ج٧ ، ص ٤.

بالحذف أو بالإضافة أو غير ذلك لا يُعد عيبًا في النص أو قائله. ولا تعارضًا مع موهبة الشاعر إذا أطلق لها العنان.

فكل مرحلة مختلفة عن غيرها. فالمرحلة الأولى وهي مرحلة الإبداع الفني، مرحلة الخلق والتكوين تتطلب من الكاتب أن يترك نفسه للنص تمامًا، حتى يفسح المجال لاستدعاء الخيالات البعيدة الكامنة في الشعور واللاشعور، وبعد أن ينتهي الكاتب من النص، تبدأ المرحلة الثانية، وهي مرحلة الوعي واليقظة التامة والنقد الذاتي، فيقدم ما شاء أن يقدم ويؤخر ما شاء له كذلك، أو يحذف أو يضيف، ومع اختلافهما الذي يبدو في صورة متناقضة، إلا أنهما يصبان في معين واحد، وهو جودة النص.

" والنص ليس موضوعًا ثابتًا، ليس كيانًا مستقلاً بنفسه، منكفئًا على ذاته، ليس حضورًا مستقلاً عن مدركه الذي هو بعض فاعله وبعض وجوده " [١]. فالنص يمتزج بالبيئة، وهو معبر عن محسوساتها، ويرمز لما فيها من دلالات تدل عليها وتحديدها، كما يُعبر عن شخصية قائله، وأبعادها النفسية والاجتماعية والثقافية. فلن نستطيع قراءة النص واستنباط رموزه بمعزل عن شخصية قائله، والبيئة التي يعبر عنها" منتج اجتماعي ينتمي إلى عالم الإنسان وواقعه، كما هو منتج مادته اللغوية التي ليست مجرد نظام، بل مادة تاريخية واجتماعية. وعلى هذا الأساس فإن قراءة النص تعني قراءة مرجعه، وفهم واقعيته الأدبية بوصفها تركيزًا على هذا المرجع أو تأكيدًا عليه، أو مطابقة معه، فدراسة النص هي دراسة انتمائية للواقع " [٢].

وهذا لا يعني بالطبع نقل الواقع كما هو، لأن الفن انتقاء واختيار، لأن النص لو نقل الواقع الخارجي " أصبح بعيدًا عن الأدبية، والابتعاد عن الأدبية يعني الابتعاد عن الجمالية، والابتعاد عنهما يلغي وجود النص ذاته، ويحيله إلى مرآة عاكسة " [٣].

---

(١) د. جابر عصفور ، " آفاق العصر " ، مرجع سابق ، ص ٢٠٥.

(٢) يمني العيد ، " في معرفة النص " ، دار الآفاق للتجديد ، بيروت ، ١٩٨٥م ، ص ٥٥.

(٣) د. محمد عبدالمطلب ، " النص المشكل كتابات نقدية ٩٢ " ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٩م ، ص ٥٤.

والنص الأدبي الجيد هو الذي تتجلى فيه رؤى متعددة، وكلما أمعن القارئ في النص ودقق النظر، كلما أفاض عليه النص من معطياته ودلالته، وهذا " يستدعي تعدد القراءة، لا من حيث هي قراءة داخلية خالصة، وإنما من حيث هي قراءة منفتحة على الواقع الخارجي في بعده الاجتماعي أو السياسي أو التاريخي أو السيكولوجي، ومحاولة كشف حضور مثل هذه المراجع في النص، أو على الأقل تحديد علاقة النص بهذه المراجع " (١).

فثمة ارتباط وثيق بين النص والمرجعيات التي يستند إليها، وهذا يُفسح المجال رحبًا فسيحًا أمام طرائق النقد المتعددة، فنستطيع بذلك أن نعمق الدراسات في شتى مناحي الحياة من خلال النصوص المطروحة. فالكلمة مغلقة ولها أسرار كامنة فيها لا يمكن فك شفراتها ورموزها ودلالاتها إلا إذا اجترأنا على المطروح بأشكال مختلفة ومتباينة. " فرؤية الكلمة من جوانب متعددة درس قيم ورثناه عن تقاليد الأجداد في ميدان التفسير، لقد أدركوا أن رؤية الكلمة من جوانب متعددة هو نفسه مبدأ الحوار. كان مبدأ التصويب والخطيئة محكمًا في دائرة التشريع، وكان المجال في خارج التشريع فياضًا بالحوار، والحوار يعني تجنب الصدام المسموع بين الكلمات، ومن أجل تجنب مبدأ الصدام بحث الأجداد في النص وإشاراته وتورياته ولوازمه القريبة والبعيدة " (٢).

وبهذا يُعد النص بابًا للدراسة والاجتهاد على مرَّ فترات الزمان والمكان، فربما يُقرأ النص في فترة معينة بشكل، ثم يُقرأ في فترة أخرى بشكل مغاير. وهذا ينطبق أيضًا على البيئة المكانية، فقراءة النص تشريحيًا في مكان تختلف عنه في مكان آخر، لأن الأزمان تختلف، وكذلك الأماكن، حتى الأشخاص أنفسهم يختلفون في تأويلاتهم، وربما أصبحوا على طرفي نقيد، واختلاف الأفراد " سيترك الفرصة لأن يطلق على الشيء الواحد أنه جميل وقبيح في وقت واحد إذا حكم عليه عدة

---

(١) د. محمد عبدالمطلب ، " النص المشكل " ، المرجع السابق ، ص ٥٣.

(٢) د. مصطفى ناصف ، " النقد العربي نحو نظرية ثانية " ، عالم المعرفة ٢٥٥ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ٢٠٠٠م ، ص ٨٢.

أفراد. فهذا النوع من الحكم لا ينصب إذن على الصورة الأولى التي تشتمل على صفات تكَوِّن في مجموعها مفهوم الجميل، حتى النوع الفسيولوجي من الأحكام، فإنه وإن اعتمد على الحواس التي تتلقى الأشياء، وحكم بناء على استجابة الحواس للشيء المتلقى، فإن تفسير هذه الاستجابة يرجع إلى الشخص ذاته، لا إلى صورة موضوعية ثابتة. فأنا لا أحب اللون الأحمر لأنه يذكرني بالدم،ويفضله غيري لأنه يذكره بالورد، فيختلف بذلك حكمانا لاختلاف تفسيرنا " [١].

ومن خلال هذا المنظور الشامل حرصت على اختيار بعض المواقف الأدبية التي تبرز الموقف الثوري في مسرح الشرقاوي، مع توضيح السمات والخصائص الفنية التي يتسم بها كل موقف. والموقف هنا عرفه د. محمد غنيمي هلال " تصوير نوع محدد من الصلات الاجتماعية بين مجموعة صغيرة من الناس، ممثلة في شخصياته الأدبية التي يعرضها، وفي هذا التصوير تتضح علاقات بعض شخصياته ببعض حول أمر تختلف نظرتهم إليه، فيتولد عن هذا الاختلاف نوع من الصراع، صراع يكاد يكون خارجيًا محضًا في الملحمة، ونفسيًا اجتماعيًا في المسرحية والقصة. وينتهي هذا الصراع ـ من وجهة نظر المؤلف ـ إلى نهاية تؤدي إليها طبيعة الصراع، وهي ذات دلالة حيوية معقدة " [٢].

فالكاتب يقسم مجموعة من العلاقات المماثلة داخل النصوص كأنه يقتطع عالمًا صغيرًا من العالم الكبير. هذه العلاقات تجمعها سمات فنية وموضوعية محددة، بحيث يستطيع القارئ أن يستنبط مجموعة من المواقف الأدبية بتجريده لأحداث النص في نمط من العلاقات بين الشخصيات الرئيسة، ويمكن إعادة إنتاجه من نص إلى نص على أنحاء متنوعة، بحيث يصوِّر (علاقة الكائن الحي ببيئته وبالآخرين في وقت ومكان محددين، وبهذه العلاقة يكشف الإنسان عما يحيط به من أشياء ومخلوقات ؛ بوصفها وسائل أو عوائق في سبيل حريته، ولا سبيل إلى اتخاذ موقف

---

(١) د. عزالدين إسماعيل ، " الأسس الجمالية في النقد العربي ـ عرض وتفسير ومقارنة " ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ص ٢٠٤.

(٢) د. محمد غنيمي هلال ، " المواقف الأدبية " ، نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٩٢م ، ص ٢٣.

إلا بمشروع يقوم به الفرد مرتبطًا بما يحيط به من عوامل، فالموقف يتألف من عوائق ومن مقاومة لها في وقت معًا، وبه يكون الإنسان في تغير دائب تبعًا لمشروعه وما يبذله من جهد فيه، وفيه يتحقق وجود المرء عن طريق العمل والصراع، وما الوجود الإنساني سوى وجود في موقف)[١].

وقد تطور الموقف الأدبي في الاتجاهات العالمية الحديثة حتى صار أهمَّ دعامة فنية للقصة والمسرح على حدٍّ سواء، فعلى الرغم من ضرورة المحافظة على القوة الحركية في الإنتاج المسرحي لم يعد هم المؤلف الاستغراق في أبعاد الشخصيات النفسية والاجتماعية لاستكمال صور الشخصيات على نحو يجعل منها أبطالاً بمعنى أن يكون في كل مسرحية شخصية أو أكثر يعنى المؤلف بإلقاء أضواء عليها أكثر من سواها، وفي تصويرها تتمثل دعامة البناء الفني.

ففي الاتجاه الحديث انتقلت الأهمية من البطل إلى الموقف، وفي أدب المواقف قد تتفاوت الشخصيات في تصويرها، فيلقي على بعضها أضواء أقوى من بعضها الآخر، ولكن ليس الغرض من ذلك إبراز بعدها النفسي، وتحليل الباطن الذاتي، ولكن الغرض كله منصب على جلاء الموقف. ومن هذه الناحية تتساوى الشخصيات، لأن الغرض منها جميعًا جلاء الموقف في نواحيه المختلفة، ومن وجهات نظر متغايرة، بالكشف عن أصدائه في مجموع الشخصيات، وفي هذه الأصداء للموقف يبدو البعد النفسي والاجتماعي كي يوحي كلاهما بالمخرج الرشيد من الموقف، بعد أن يبعث على التفكير العميق فيه، ولكل جهد تبذله شخصية من الشخصيات الأدبية - في المسرحية - معنى تجاه الموقف العام في العمل الفني، وهو موقف محدد عيني.

" وكان (سارتر) أوضح من دعا نظريًا إلى أدب المواقف بقوله في خاتمة الجزء الثاني من كتابه " مواقف "[٢] كان المسرح فيما مضى مسرح تحليل خلقي للشخصيات، فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد في تعقيدها أو تنقص،

---

(١) J, - P. Sartre , "L'Etre et le Neant, P. 633 نقلاً عن: د. محمد غنيمي هلال ، " المواقف الأدبية ".
(٢) تَرجم الكتاب إلى العربية بعنوان: " ما الأدب؟ " د. محمد غنيمي هلال ، القاهرة ، ١٩٦١م.

ولكنها تُعرَض عرضًا تامًا في حياته، ولم يكن للموقف دور إلا في وضع هذه الشخصيات في صراع بعضها مع بعض مع بيان كيف يتم التحوير في حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها، ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات ؛ فللأبطال حريات أُخذت في الفخ، مثلنا جميعًا، فما المخرج؟ ولن تكون كل شخصية شيئًا سوى اختيار مخرج، ولن تساوي أكثر من المخرج الذي تختاره، ونتمنى أن يصير الأدب كله خلقيًا وجدليًا مثل هذا المسرح الجديد، وكل موقف - في معنى من معانيه - بمثابة مصيدة فئران: جدران في كل مكان، فليس من مخارج يختار منها، فالمخرج شيء يبتكر، وكل امرئ يبتكر نفسه بابتكاره لمخرجه الخاص به، فعلى المرء أن يبتكر كل يوم ".[1]

وفي نفس كتابه السابق يتحدث سارتر عن الموقف الخاص لكل شخصية من الشخصيات في أدب المواقف قائلاً: " فلتكن كل شخصية من الشخصيات الأدبية بمثابة فخ يقع فيه القارئ، ليرمي به من شعور إلى شعور، كما يُرمى به من عالم مطلق يستعصي على الدواء، إلى عالم آخر مطلق كذلك، وليظل شاكًا في شكوك الأبطال نفسها، مضطربًا باضطرابهم، مغمورًا بحاضرهم، ينوء تحت عبء مستقبلهم، محاصرًا بإدراكاتهم الحسية، ومشاعرهم، كأنها صخور عالية ما لهن طلوع، وليشعر أخيرًا أن كل مزاج من أمزجتهم وكل حركة في فكرهم، تحوي الإنسانية كلها، وأنها - في زمانها ومكانها - في صميم التاريخ، أنها - على الرغم من اختلاس الحاضر للمستقبل اختلاسًا دائمًا - انحدار لا ملاذ منه نحو الشر، أو صعود نحو الخير صعودًا لا يمكن لمستقبل ما أن يماري فيه... " [2]

ويقول سارتر - في إحدى مقالاته - عن العلاقة بين المسرح والموقف، وموضوعات المسرحية: " إذا كان حقًا أن الإنسان حر في موقف خاص، وأنه يختار نفسه في الموقف، إذن، فعلينا أن نعرض في المسرح مواقف بسيطة، وإنسانية، وحريات تختار نفسها في مواقف، وأبلغ ما يعرضه المسرح تأثيرًا هو

---

(١) " ما الأدب؟ " ، ترجمة د. محمد غنيمي هلال ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ٢٣٩.
(٢) المرجع السابق ، ص ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ود. محمد غنيمي هلال ، " المواقف الأدبية " ، القاهرة ، ص ٧٤.

عرض شخصية في طريق تكوين نفسها بنفسها؛ في لحظة الاختيار عن قرار حر، يرتبط به نوع من الخلق والحياة، وبما أنه لا وجود لمسرح إلا إذا تحققت وحدة جميع المتفرجين، فعلى المرء أن يبحث عن مواقف جد عامة بحيث تكون مشتركة بين الجميع، ويبدو لي أن واجب المؤلف المسرحي أن يختار ـ من بين هذه المواقف الجدية ـ الموقف الذي يعبر أكثر من سواه عما يشغله من مسائل، ويقدمه إلى الجمهور، بوصفه مسألة معروضة على بعض الحريات ".

ويرى سارتر أن يعرض الكاتب الموقف من خلال حريات تكافح في سبيل التخلص من مأزقها، وذلك باختيار ما يتفق والإرادة الخيرة، فالموقف اختبار وبلاء للحريات، وهذه الحريات قوى متعالية فيما تسلكه أو فيما يشف عنه مسلكها. يقول سارتر في تقديمه لمجلة " الأزمات الحديثة " عام ١٩٤٥م: " في بعض المواقف، لا مكان إلا لتبادل حدين أحدهما الموت، ويجب أن يتصرف المرء بحيث يستطيع الإنسان في كل حالة أن يختار الحياة " [١].

فكما يحقق الإنسان وجوده بالموقف، ينبغي كذلك أن يشارك بأدبه في تحقيق المواقف الإنسانية، كي يكون الأدب هو التعبير الحر لمجتمع منتج. ومسرحيات المواقف ليست تجريدية، بل يحرص فيها الكاتب على ربط الشخصيات في أبعادها بالموقف، ليكتسب الموقف حيوية وعمقًا في آنٍ واحد.

ويقول د. محمد غنيمي هلال " أنَّ البنية الفنية ـ من حيث هي ـ تحتم أن يعتد كل كاتب لمسرحية أو قصة بموقف أدبي يحاكي الموقف الحيوي، وفي كل موقف عام للمسرحية أو القصة مواقف خاصة بكل شخصية من الشخصيات الأدبية تفهم من ثنايا الموقف العام. وقد تحقق هذا الخلق الفني للموقف ـ في المسرحيات والقصص جميعها ـ قبل أن توجد الدراسة المنظمة لهذه الظاهرة الأدبية، وقبل أن يفهم الموقف بمعناه الفلسفي في العصر الحديث. وشرحنا كيف زادت العناية بالموقف الأدبي حتى انتقلت الأهمية العظمى إليه بدلاً من الشخصيات والحدث في المسرحيات

---

(١) د. محمد غنيمي هلال ، " المواقف الأدبية " ، نهضة مصر ، القاهرة ، ص ٧٤ ، ٧٥.

والقصص. إذن في كل التراث العالمي المسرحي والقصصي صور مختلفة للموقف الأدبي، سواء قبل الدعوة إلى أدب المواقف، أم بعد تلك الدعوة. والموقف العام في صورته التجريدية صدام بين قوى إنسانية تتصارع فيما بينها، وهذه القوى تمثلها الشخصيات في موقفها الحاضر " [(١)].

فكل شخص في المسرحية خُلق خاص وطبيعة متميزة، وينفرد بهما عن غيره، ويمكن للدارس أن يتعرف عليها نظريًا على حدة، ولكنه بالنظر للموقف لا يمكن أن ينفرد عن سواه، بل يتضامن مع القوى التي يتفاعل معها، ويتحدد بها جهده، على نحو ما يشعر هو بها، كما أنه يكتشف من خلالها ذات نفسه، ويسير بها في حركة دائبة نحو المصير الفاصل بالنسبة له، وبالنسبة للآخرين المشتركين معه في نفس الموقف، وفيهم يتمثل عالمه الصغير، " وكل شخصية من الشخصيات الأدبية تمثل قوة من القوى، وهذه القوى ـ في تصارعها مجتمعة ـ هي التي ترسم البنية العامة للمسرحية. وكل شخصية في المسرحية تسير على حسب طبيعتها الخاصة بها، والتي منحها الكاتب إياها، ولكن في حدود الوظيفة الفنية لها، وهي التي تبين عنها صلاتها مع الشخصيات الأخرى، حبًا أو بُغضًا، وولاءً أو سخطًا، وتعاونًا على البناء أو فرقة، كما تبدو في العالم الفني الصغير صورة لما يزخر به العالم الفني الكبير " [(٢)].

والشرقاوي كاتب حمل قضايا الوطن على عاتقه، ظل يعاصرها ويتعايش معها في كتاباته، فكل عمل من أعماله تجسيد لمواقف متعددة، وكانت الثورية أهم ما يميز تلك الأعمال، فقد كان متمردًا في أسلوبه، وعباراته، وأعماله التي يعبر عنها، وليس أدل على ذلك من أن العناوين التي صدر بها مسرحياته تحمل مضامين لقضايا كبرى من قضايا الوطن، فقد كان ثائرًا ضد الظلم المستشري في أرجاء الأمة، ولم يحصر هذه الثورية في حدود وطنه الذي يعيش فيه، وقد انعكست هذه

---

(١) د. محمد غنيمي هلال ، " المواقف الأدبية " ، نهضة مصر ، القاهرة ، ص ٨٣.

(٢) د. محمد غنيمي هلال ، " الأدب المقارن " ، نهضة مصر ، القاهرة ، ص ٢٣٠.
Etienne Souriall: “Les deux cent nille situations dramatiques”, Paris, 1950, Lere partie, et p. 167.
نقلاً عن محمد غنيمي هلال ، " المواقف الأدبية ".

الثورية أيضًا في اختيار القالب الذي يعبر به، فظل الشرقاوي يتنقل بين فنون الأدب المختلفة " القصة والرواية والشعر والمسرح والمقال "، فلم يستقر به المقام على فن معين، دون غيره وهذا يدل على ثوريته القوية التي لا تهدأ ولا تستقر. فما يكاد يستقر به المقام إلى فن حتى يتمرد عليه، وينتقل إلى نوع آخر.

ومعظم أعمال الشرقاوي المسرحية تُعبر عن المذهب الواقعي الذي ينتقي الموضوعات من واقع الحياة، ويساهم في تقديم المعالجات الفنية من خلال النصوص، واختار الشرقاوي هذا النهج الواقعي نتيجة للظروف التي كان يمر بها الوطن آنذاك، وإذا قلنا إن الواقعية هي الإخلاص للطبيعة البشرية، والحياة الفعلية، والتمثيل الدقيق للواقع على مستوى النظرية، والممارسة في الفن، فإنها نقيض النزعة المثالية، وقرينة العين المدققة في الوقائع الاجتماعية. " ولقد أصبح الكاتب الملتزم علامة واعدة من علامات هذا العالم الجديد وأصبحت الكتابة التي تعكس الصراع الاجتماعي وتتخذ موقفًا منه، وسيلة الكاتب في الانتقال بهذا العالم من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، وترتب على ذلك أن أصبحت النزعة الواقعية القديمة نزعات واقعية متعددة، تعكس صراعًا في الاتجاهات، واختلافًا في النظريات، وتباينًا في التوجهات الأيديوليوجية " [1].

لذلك فقد برز الموقف الأدبي في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي واقعيًا وثوريًا في نفس الوقت، فقد برز واقعيًا لأنه وضع ـ في المقام الأول ـ نصب عينيه قضايا الإنسان والوطن، فأخذ يعبر عن الحرية والعدالة والتعليم، ومدافعة الظلم والحروب، والدعوة إلى السلام، وبما أنه تبنى مثل هذه القضايا، فكان من البديهي أن تتسم المواقف الأدبية عنده بالثورية، وكان من أبرز المواقف الأدبية في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي ما يلي:

---

(1) د. جابر عصفور ، ص ٢٨٩.

١. موقف القهر السياسي

برز موقف القهر السياسي في مسرح الشرقاوي إدانة للقوى السياسية الحاكمة حين تنفرد بالسلطة، وتسلب الفرد حريته لتضيف بهذا السلب التعسفي لحكمها حرية أكبر تمارس من خلالها سلطة لا تستحقها، فهذه السلطة القهرية تعني ضياع حرية المواطن.

والمقصود بالقهر السياسي الحيلولة بين المواطن وقيامه بواجباته السياسية في المجتمع، بسبب وجود سلطة سياسية قهرية طاغية تمنع المواطن، وتحول بينه وبين المشاركة السياسية وحقوقها.

ففي " الفتى مهران " يفرض السلطان القرارات السياسية، ويعلن قرار الحرب، وإرسال الحملات الحربية، ويرسل المواطنين خارج البلاد، ولخدمة مصالحه، ومصالح الأصدقاء، وحينما يتولى الأمير " نائب السلطان " الحكم ترتفع درجة ممارسة القهر و القمع السياسي، فيطلق يد أعوانه ورجاله في البلاد، ويلقي بالرجال في السجون، ويكبل الناس بالقيود السياسية، ويعزل القضاة الصالحين، ويولي مكانهم المنافقين، ويتحالف مع العدو، ويجند عيون البصاصين على المواطنين، ويستخدم إما القمع ضد من يعترضه من الرجال و الفتيان، أو الاستمالة بالذهب والمنصب.

فالغش والخداع والزيف والنفاق، كل هذه أصبحت سمات أساسية تتصف بها الحاشية، إلى درجة تصل إلى المتاجرة بالدين، وجعله واجهة تصدر من خلاله الأحكام التي تؤيد وتبارك خطوات السلطان، فتشرع له ما أراد أن يشرع، ويضع رجال الدين للسلطان القوانين التي تزين له غطرسته وظلمه وجبروته، جاعلين لها شرعيتها الدينية الكاذبة، وذلك سعيًا للحصول على الأموال أو المنصب، حتى ولو أدى به ذلك إلى أخس درجات المذلة والمهانة، وقد حرص الشرقاوي على إظهار هذه الألفاظ المستوحاة من معجم الخداع والزيف والنفاق، فتظهر الألفاظ معبرة عن

دناءتها وخستها، كما تعبر عن خسة الشخصيات المعبرة بها، فنلاحظ " أركع لك "، " باسم الدين "، " هي ذي فتوى "، " سأكون وزيرك "، " العرش ".

بجير: عندي كل الألعاب
هل أركع لك باسم الدين؟
ماذا تطلب؟ أتريد الملك؟
لك الدنيا والدين معًا
هي ذي فتواي
سأكون وزيرك حين يصير إليك العرش[1].

نلاحظ المعجم اللغوي المعبر عن صاحبه حينما يجعل من نفسه بهلوانًا من أجل الوصول إلى السلطة، فيقول: " عندي كل الألعاب "، واستخدم أسلوب القصر بتقديم " الظرفية " " عندي " إمعانًا في المذلة، أي أن هذا الدور الحقير الذي يلعبه القاضي بجير يؤكد عليه بأنه هو الذي يمتلكه دون غيره من البشر، فهو رجل الدين القاضي بين الناس، وذلك مرجعيته إلى الأهمية الكبرى التي يحتلها الدين في قلوب الناس، فهو يؤكد أنه يستطيع أن يخادع الناس ويتسلل بينهم، ويعطي الفتوى المناسبة للأطماع، ويمعن في الإذلال من نفسه " هل أركع لك باسم الدين "، فالإنشاء هنا غرضه التقرير، فهو يقرر خضوعه التام باسم الدين، وتقديم الجار والمجرور " لك " على " باسم الدين " إنما يعود إلى أفضلية نفسية لدى بجير، فالهدف هو سعيه لدى السلطة، والدين هو الساتر الذي يتستر به، لذلك يقول " باسم الدين "، أي أنه ليس الدين الحقيقي الحنيف، ولكنه دين النفاق والخداع، الدين الذي يوضع لخدمة الأغراض والأهواء، كما يظهر بجير قمة ولائه وانتمائه بإظهار " الطباق " " لك الدنيا والدين معًا " ليؤكد بذلك إخلاصه الشديد، ويزداد التأكيد تأكيدًا بقوله " معًا "، أي أنه سيخلص في كل أمور الدنيا، وكذلك في كل أمور الدين، ولكن الدين الذي يخدم أطماع السلطة.

---

(١) " الفتى مهران "، ص ٢٠٠.

ثم يُظهر بارتياح شديد، الشيء الذي تميز به وحده، ويجعله يقوم بمهام لن يستطيع أن يقوم بها غيره تحت شعار بضاعته " هي ذي فتواي " باستخدام التجانس الصوتي بين حرف " الياء " المكرر ثلاث مرات في " الضمير هي "، اسم الإشارة " ذي "، وياء الإضافة في " فتواي " التي جاءت بعد ألف مد لتعطي له الثقة والتميز والارتياح التام، بعد أن كانت الألفاظ ـ من قبل ـ مرتبكة لديه، لا يستطيع أن يولي لها وجهه " البهلوان أو الركوع باسم الدين "، ثم يختتم المقطع بالمطلب الأساسي والرغبة في الحصول على " السلطة "، " سأكون وزيرك "، وكأن الإضافة هنا مقصودة أيضًا لأنه يؤكد بها على خصوصية الوزارة، أي أنها وزارة في خدمة المصلحة.

وفي " ثأر الله " يحول " يزيد بن معاوية " بين المسلمين في الأمة وممارستهم للشورى، واختيار الحاكم على أساس من الشريعة، فالحاكم يقيم الملك على نظام الوراثة بدلاً من الشورى، ضاربًا بأصول الحكم الإسلامي وشريعته عرض الحائط، وهو في سعيه لتحقيق هذا الحلم يستخدم السيف أو الذهب، ولا يتورع عن قتل أهل بيت الرسول ﷺ، ويشتري وجهاء المسلمين يستكمل بهم واجهة حكمه ومصداقيته، وليضفي طابع الشرعية الدينية على هذا النظام الذي يسلب المواطن حقه، حتى في المناقشة ؛ فنرى هذه الألفاظ " بيعة، إكراه، خوف، طمع، سيف، مستضعفينا، المال " جاءت لتعبر عن القهر السياسي الذي كان يستخدمه " يزيد بن معاوية " كأساس من أسس الحكم.

إنها بيعة إكراه وخوف وطمع
إنها أُخِذَت بالسيف من مستضعفينا
أو بفيض المال من أهل الورع. [١]

فالأسلوب هنا يتسم بالخطابية العالية، والثورية هنا مسلوبة الإرادة أمام بطش الحكم، فربما وجدت في قوة صوتها وخطابها العنيف متنفسًا من هذا الكبت

---

(١) " الحسين ثائرًا " ، ص ١١

السياسي، ولكن الجانب الخطابي الواضح " إنها بيعة إكراه، إنها أُخذت بالسيف، أو بفيض المال " نأى بالتعبيرات من الشعرية إلى الوعظ والإرشاد، فالشرقاوي يقرر في هذه الجمل تاريخ البيعة " ليزيد "، فالكاتب " لا يتطلب منه بحال أن ينقل الموقف كما هو إلى الأدب، لأنه في هذه الحال لا يكون كاتبًا، وعليه أن يختار من بين الأحداث والأشخاص، بحيث يوحي عمله بما يريد دون ضرورة تقيده بتصريح مباشر؛ بتصويره ـ مثلاً ـ لأحداث بطولة أو لمسلك خلقي، قد يصم عمله الأدبي بوصمة الوعظ الخطابي، أو النصائح الصريحة، أو الاعترافات الذاتية التي ليس لها تبرير موضوعي " [١].

ويستخدم الشرقاوي أسلوب التوكيد " إنها بيعة إكراه وخوف وطمع "، " إنها أُخذت بالسيف من مستضعفينا "، ليوضح عدم شرعية البيعة، وتنوع العطف " إكراه وخوف وطمع " يبين تنوع الأساليب المستخدمة في إجبار الناس على البيعة ليزيد، والترتيب هنا ترتيب منطقي، فذكر " الإكراه والخوف " وهما مرتبطان بالوسيلة الأولى " السيف "، وتأخرت عنهما لفظة " الطمع " وهي مرتبطة بآخر المقطع " فيض المال ". والسيف عند " يزيد " مقدم على الإغراء بالمال، وذلك ليبث الرعب في قلوب الناس.

لقد كان استئثار " يزيد " بالسلطة حائلاً بين المسلمين وحرياتهم السياسية ؛ نجم عنه الكثير من التدهور في شئون الأمة. وكثرت ألفاظ " الفجور، الذئاب، السلطان، الملك، العصر، البغيض " لتوضح السمات السيئة في حكم " يزيد "، وتوجهت طاقة كبيرة من الحوار إلى هجاء العصر، بديلاً عن هجاء السلطان والأمراء.

قل آل أمر المتقين إلى سلاطين الفجور
قل أي أنواع الرجال جعلتهم في الواجهات
أي الذئاب منحته السلطان، والملك العريض
يا أيها العصر البغيض. [٢]

---

(١) د. محمد غنيمي هلال ، " المواقف الأدبية " ، ص ٢٦.
(٢) " الحسين شهيدًا " ، ص ٢٣٠.

فنلاحظ تأثر الشرقاوي بالأسلوب القرآني بذكر " قل " المستخدمة بكثرة في القرآن الكريم، مما يُعطي النص سموًا أدبيًا رائعًا، فقد أثر القرآن الكريم في كل العصور الأدبية، ومازال معينًا للكُتَّاب على اختلاف طرائق تعبيراتهم. يقول الجرجاني : " فلما ضُرِبَ الإسلام بجيرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى، وفشا التأدب والتظرف، اختار الناس ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء، ذي أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعًا، وألطفها من القلب موقعًا " [١].

ونلاحظ أيضًا تنوع الأسلوب الإنشائي بالأمر والاستفهام والنداء يوضح تنوع أغراضه. فالأمر في صدر المقطع لتقرير الحالة المزرية التي آل إليها العصر في حكم " يزيد "، والاستفهام في الجزء الثاني والثالث للاستنكار والتعجب، فكيف يؤول أمر الخلافة إلى " يزيد "، وكيف يتصدر رجاله واجهات الحكم؟ والنداء في نهاية المقطع للعصر لإظهار اللوم ووصفه بالبغيض يبين سوء فعله المقدم عليه، ووصف السلاطين بالفجور يبين بعدهم التام عن تطبيق النهج الإسلامي الصحيح.

وفي " النسر الأحمر " حينما يتولى " صلاح الدين " السلطة يُعلن عن رغبته في تحقيق الحريات، وأولها اشتراك أفراد الأمة في مقاليد الحكم، لكن بعض القوى السياسية التي تستفيد من عزل السلطة عن الأمة، تقف جاهدة للحيلولة دون هذه الرغبة، وعلى رأس هذه القوى نائب السلطان المتسلط، والأمير الفاسد " عليش الجحش "، وينتهز نائب السلطان فرصة خروج " صلاح الدين " للحرب، فيعيث في الأرض فسادًا، ويلقي بالرجال في السجون، ويصادر حريات الأمة، ويكمم الأفواه، وينكل بمن يعارضه، فيقول " صلاح الدين " لـ" عليش الجحش " مظهرًا الألفاظ التي تدل على الخيانة والخداع :

يا ترى أي كنوز الأرض أغراك

بأن تحرق أسوار المدينة

---

(١) الجرجاني ، " الوساطة بين المتنبي وخصومه " ، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، مطبعة مصطفى الحلبي ، القاهرة ، ١٩٦١م ، ص ٨١.

وبكم بعت دموع البلد الطيب
في الآمال، في عصر جديد
من إخاء وسكينة. [١]

جاءت الألفاظ تحمل لومًا شديدًا من " صلاح الدين " إلى " عليش الجحش " وذلك للخيانة التي قام بها، ونجح الشرقاوي في تحميل الألفاظ المعاني التي أراد أن يعبر عنها، فيقول " أحمد الشايب " في كتابه " أصول النقد الأدبي " : " إذا ما أراد الأديب اتخاذ اللغة لأداء الانفعالات النفسية، شعر بأنها دون ما في نفسه من قوة العاطفة وحرارة الشعور، لذلك يحاول اصطناع لغة أخرى تسمو إلى مستوى نفسه الثائرة، وتستطيع تصوير ما فيها من آثار القوة الوجدانية " [٢].

وإذا ما نظرنا إلى صدارة الاستفهام " أي كنوز الأرض أغراك؟ "، " بكم بعت دموع البلد الطيب " نجده تأكيدًا على سعي " عليش " خلف بريق المال، وتأكيد " صلاح الدين " على خيانته، وأنه قد أخذ الثمن، ولكن " صلاح الدين " يرفض هذا الفعل، ولو كان الإغراء " بكنوز الأرض "، ويذكر " صلاح الدين " في رقة وعذوبة ألفاظ تمتلئ بمرارة الأسى والحزن والألم، ما الثمن الذي تقاضاه ليبيع " دموع البلد الطيب "، فما أروع هذا الوصف! وما أشد ألمه على النفس! فهذه الألفاظ التأنيبية تقع على " عليش " لتنفض فيه " الضمير الحي " ولكن لا حياة لمن تنادي.

وقد برع الشرقاوي في تسميته " عليش الجحش " لما له من دلالة خاصة، تناسب الشخصية، " فعليش " لم يكن من الأسماء المحببة لما يحمل من " بلاهة وغلظة "، أما وصفه بالجحش وذلك لسوء أفعاله التي تكتظ بها المسرحية. وعلى النقيض تمامًا توضح الألفاظ مدى مراقبة السلطان المسلم لربه بتطبيق شرع الله في الأرض، وشعوره بالمسئولية تجاه رعيته، ومحاسبة الخارجين عن منهج الله، حتى وإن كان أميرًا، فلا فرق عنده بين الناس إلا بالتقوى والعمل الصالح. لذلك يختتم

---

(١) " النسر الأحمر " ، ص ٩٥.
(٢) أحمد الشايب ، " أصول النقد الأدبي " ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٣م ، ص ٣٣.

الشرقاوي المقطع الشعري بوصفه لعصر صلاح الدين " في عصر جديد من إخاء وسكينة "، وهو استدعاء من الشرقاوي، ليصف حال عصر " صلاح الدين " وانتشار الإخاء والسكينة، ووصفه بالجديد ليبين أن المسلمين والعرب قبل هذا العصر ظلوا فترة طويلة مكبلين تحت سيطرة البطش والظلم، وجاء " صلاح الدين " بالحرية، وأشرقت الأرض بنور ربها من جديد، وإضافة إلى ذلك أن هذا الاستدعاء له حاجته المُلِحة لدى الكاتب، فهو ينشد " صلاح الدين " في عصره أيضًا، فالكاتب يحتمي " بصلاح الدين " ويجعله ملاذه الأخير الذي يلجأ إليه ليطهر الوطن من أدناسه، ويحل عهد جديد، عهد الصلاح والإخاء والسكينة. وكأننا في حاجة ملحة إلى صلاح جديد يوحد هذه الأمة بعد تشتتها.

ونلاحظ اللغة الطيعة في يد الشرقاوي، وانسجامها الصوتي الجميل، وكأن المقطع الشعري كله دفقة شعورية واحدة، بتجانس الحرف الأخير في " المدينة، سكينة "، واستخدامه الرائع أيضًا لبيع الدموع في الآمال، والتوافق البديع بين " الإخاء والسكينة "، " فاللغة أعظم عنصر في بنائية القصيدة، ففي أرضها تتجلى عبقرية الأداء الشعري ؛ ومن لبناتها تبنى المعمارات الفنية التي تتآزر على إبداعها مجموعة متعاضدة متلاحمة ؛ وهي كائن حي في أعماق الوجود الفني للشاعر، تتعانق معه في كل أنة من أناته، تذوب فيه حين يغلي ويخفق قلبه، ويتوهج حنينه، فتسري في عروقه فيخرجها شهدًا كما تفعل النحلة في آخر عمليات صنعها لما تمتصه من زهر بعد كدٍ طويلٍ مضن، ورهق يتصبب مع العرق، فيضغط في ثناياها كل ما تكتنز به نفسه من ثراء فكري وخصوبة عاطفية " [١].

وفي " وطني عكا " تنهج إسرائيل نفس النهج، ففي هذا المجتمع الجديد " المصنوع " تنهار كل أحلام المواطنين اليهود حينما يكتشفون وهم الحرية في الدولة الجديدة، فيقرر " مارسيل " وزوجته الرحيل والعودة إلى فرنسا، هربًا من تسلط النظام العسكري القائم، وسعد هارون الفلسطيني الأصل، اليهودي الديانة،

---

(١) د. عدنان حسين قاسم ، " لغة الشعر العربي أصالة التراث في مواجهة التفجير " ، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع ، طرابلس ، ط١ ، ١٩٨١م ، ص ٦.

يدين السلطة بأنها تمثل عامل طرد لليهود، وتهدم طموحهم بما تمارسه من تمييز عنصري، فهي تحرم بعض المواطنين من ممارسة حقوقهم السياسية، وتكثر في المسرحية الألفاظ الآتية " السلام، الحرب، الموت، القتل، الرحيل، الحياة ". يقول القائد الإنجليزي " يعقوب ":

هنا لا قوت للسلم

السلم هنا حرب أيضًا

إما أن تَقْتُل أو تُقْتَل [1]

هذه الألفاظ " السلم، الحرب، القتل " لها دلالات خاصة في طبيعة الصراع العربي الإسرائيلي، فليس المقصود هنا بالسلم هو التعايش السلمي الآمن، بل على العكس تمامًا، فقد وضحه الكاتب بتعرية مفهوم السلام الإسرائيلي الخادع على لسان القائد " يعقوب " حينما يقول " السلم هنا حرب أيضًا "، وهذا هو المنطق الإسرائيلي، فإسرائيل تجلس على مائدة المفاوضات لإجراء معاهدات للسلام، وفي نفس الوقت تُقام المذابح، ويشرد الآلاف من ديارهم وأراضيهم نظير بناء مستوطناتهم اليهودية.

وهذا المنطق الغريب المعلن أيضًا عن مفهوم الحرب " إما أن تَقْتُل أو تُقْتَل " لا يفرقون في ذلك بين طفل أو شاب أو امرأة أو رجل، فطلقات نيرانهم تقذف بالجميع، وتقضي على الأخضر واليابس، وهذا أرى أنَّ مرده إلى أمرين:

الأول: العداء الدائم من إسرائيل للأمة الإسلامية والعربية، مما جاء في كتاب الله سبحانه وتعالى: ﴿ لَتَجِدَنَّ أَشَدَّ النَّاسِ عَدَاوَةً لِلَّذِينَ آمَنُوا الْيَهُودَ وَالَّذِينَ أَشْرَكُوا﴾ [2].

الثاني: الخوف والحرص على الحياة، وهذه الأشياء بدورها النفسي تؤدي إلى العداء. فقد برع التصوير القرآني في وصفهم من هذا الجانب: ﴿ لا يُقَاتِلُونَكُمْ جَمِيعاً إِلا فِي قُرىً مُحَصَّنَةٍ أَوْ مِنْ وَرَاءِ جُدُرٍ﴾ [1].

---

(1) " وطني عكا " ، ص ١٣٧.

(2) سورة المائدة: من الآية ٨٢.

كما وصفهم أيضًا: ﴿ وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلَى حَيَاةٍ﴾ [2]، فهذا الخوف هو الذي يدفعهم إلى الاعتداء والقتل، والحرص على الحياة يجعلهم متمسكين بالأرض، راغبين في الطمع بالمزيد.

ويدلل الشاعر على ذلك بتقديم أسلوب القصر " هنا " للظرفية المكانية الدالة على الأرض المُتَصارع عليها، وهي إشارة أولية لأهمية البؤرة المكانية التي لا يُفرق بين " السلم والحرب " فيها، وإن كان بين الكلمتين طِباق، إلا أنه في مثل هذا التعبير أرى أنه ترادف وليس طباقًا، لأن السلم ضد الحرب، أما إذا تحول مفهوم السلم إلى حرب أيضًا فيقلب هذا الطباق إلى ترادف. فدقة القراءة للنص هي التي تصل بنا إلى فهم دلالاته. يقول د. محمد غنيمي هلال في كتابه " في الأدب والنقد ": " ليست هناك لإجادة النقد غير قاعدة واحدة هي دقة القراءة، وعدم الاكتفاء بفهم الحوار، بل يجب أن نتصور المواقف والحركات التي يمكن أن تلازم النص، ولو لم يدلنا عليها المؤلف " [3].

ويصور الشرقاوي عبثية الحياة الإسرائيلية " إما أن تَقْتُل أو تُقْتَل " في معاملاتها الإنسانية الهمجية التي تدفع الإنسان إلى الشر والعداء، وتربي فيه هذه الأشياء وتنميها، وهذا النوع من فرض سياسة إسرائيل على ـ مواطنيها ـ التي لا تؤمن إلا بالحرب، ولا تؤمن بالسلام، وإن كانت تنادي به ظاهريًا، فحقيقة الأمر هنا أيضًا قهرية.

وفي مسرحية " عُرابي زعيم الفلاحين " يجد الشرقاوي نموذج الحاكم المستبد المتسلط، فالخديوي إسماعيل يطيح بكل ما يعترض طريقه نحو العرش، وحينما يعتليه ليدير شئون البلاد لا يعترف بقانون أو دستور، أدوات حكمه السجن والنفي والتشريد والقتل، فالويل لمن يعارضه، وهو يغرق البلاد في الديون ليحقق حلمه الخاص في أن يُصبح إمبراطورًا، ويفتح البلاد للنفوذ الأجنبي، ويغلق المسارح

---

(1) سورة الحشر: من الآية ١٤.

(2) سورة البقرة: من الآية ٩٦.

(3) د. محمد غنيمي هلال ، " في الأدب والنقد " ، نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٨٨م ، ص ١٤١.

والصحف، ويصادر الحريات العامة والخاصة، ويسجن الرجال الشرفاء، ويجند الجواسيس على المواطنين، فإسماعيل أفقد المواطن حريته، " فالذين يخضعون لحكم أي هيئة من الناس أو الأفراد تمتلك سلطة سياسية غير محدودة، لا يمكن أن يكونوا أحرارًا، فالحرية تتطلب دائمًا تحديدًا للسلطة السياسية، وهو ما يستلزم محاسبة حكام الدولة وقتما كان ذلك ضروريًا " [١].

وتوفيق لا يقل تسلطًا عن والده، فيتخلى عن مبادئ الثورة بعد اعتلائه العرش، وينفرد بالسلطة، ويعطل كل النظم الدستورية والسياسية التي يطمح الثوار إلى تحقيقها، ويظهر ذلك واضحًا في استخدامه لغة الكبر والتعالي والقهر.

أنا لستُ أسمح أن يقودني الرعاع
إني لأعلنها عليكم، لا وزارة أو رئيس
أنا الوزارة والرئيس !
وأنا وزير الحرب وحدي
لا عرابي أو سواه [٢]

تُعتبر لغة الشعر هي التجربة الشعرية نفسها شكلاً ومضمونًا، لذلك نستطيع أن نقول: " إن التجربة الشعرية هي في الأصل تجربة لغة، إذ أن الشعر استكشاف دائم لعالم الكلمة، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة " [٣].

وغالبًا ما يثير اللفظ الكثير من الأفكار والمشاعر والأحاسيس التي تحدد علاقة الشاعر بفنه، وطبيعة غرضه الشعري، وترسم بوضوح صورة من نفسه وذاته. ومن ثم فقد تنبه بعض النقاد القدامى لطبيعة هذه العلاقة، ومنهم عبد القاهر الجرجاني، الذي أشار إلى أهمية هذه العلاقة فقال: " إن لكل نوع من المعنى نوعًا

---

(١) هارولدج ـ لاسكي ، " الحرية في الدولة الحديثة " ، ترجمة: أحمد رضوان عزالدين ، دار النديم ، القاهرة ، ١٩٥٧م ، ص ٤٥.
(٢) " عرابي زعيم الفلاحين " ، ص ١٩٠.
(٣) د. عزالدين إسماعيل ، " الشعر العربي المعاصر .. قضاياه وظواهره الفنية المعنوية " ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ١٩٨١م ، ص ١٧٤.

من اللفظ هو به أخص وأولى، وضروبًا من العبارة هو بتأديته أقوم، وهو فيه أحلى " [١].

فإذا ما نظرنا إلى الألفاظ المستخدمة على لسان " توفيق " بعد توليه السلطان، استخدم معجمًا لغويًا خاصًا، وهو ما يُطلق عليه المعجم السلطاني الظالم، ويتسم فيه الخطاب بالجبرية. فالخطاب موجه من جانب واحد مفروض على المواطنين، لا يقبل النقاش، يظهر فيه الكبر والأثرة والتفاخر بالذات، فالمقطع مكون من أربعة أجزاء، يبدأ " توفيق " الحديث في كل جزء بإعلان السلطة الجبرية باستخدام أساليب التفرد في الحكم واتخاذ القرارات، فيقول: " أنا، إني، أنا، أنا "، وهذا النوع من الخطاب وضع أساسًا ليسلب المواطنين حرياتهم، وينتزع منهم أدنى رغبة في المشاركة السياسية، ويسومهم البطش والطغيان والجبروت، فالسلطة بعيدة عن حياة الناس، لا تشاركهم آلامهم ولا معاناتهم.

فقد أعلن " توفيق " أساس الحكم المستبد، وتخلص من كل الوعود، ومن الأصدقاء الوطنيين الذي كان يجالسهم، وأعلن أول مبدأ من مبادئ القهر " لا وزارة أو رئيس "، فهو إعلان صريح بالاستبداد بالحكم، ويؤكد هذا المبدأ ثانية " أنا الوزارة والرئيس "، وينفي بذلك وجود مجالس أو وزارة، فهو المعني الوحيد بكل شيء.

وبرع الشرقاوي في استخدام التدرج المعنوي واللفظي لإظهار غطرسة الاستبداد، حينما بدأ الحديث أولاً عن رفضه التام لمشاركة عامة الناس في الحكم، ووصفه لهم بـ" الرعاع "، إنما يدل على احتقارهم والتقليل من شأنهم، ثم ينتقل وينفي وجود الوزارة أو الرئيس " لا وزارة أو رئيس "، ثم يحصر هذه الأشياء في شخصه فقط " أنا الوزارة والرئيس "، " وأنا وزير الحرب وحدي "، ثم يختتم المقطع برفض مشاركة " عرابي أو سواه " من أبناء الأمة المخلصين، الذين يدافعون عن

---

(١) عبدالقاهر الجرجاني ، " الرسالة الشافية " ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، حققها وعلق عليها د. محمد خلف الله أحمد ود. محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، مصر ، د. ت ، ص ١٠٧.

أرض الوطن من أجل حمايته، لا من أجل أي مكسب أو مطلب مادي، على العكس تمامًا من أصحاب الهوى والملذات، والذين يجعلون من الوطن سلعة تُباع وتُشترى.

٢. موقف السُّلطة المستبدة

يتسم هذا الموقف بالعديد من المفاسد، فالسلطة تستغل هذا الاستبداد، وتجعل كل الموارد ـ اقتصادية كانت أم بشرية ـ في خدمة نظامها وحفظ أمنها، بدلاً من توظيفها في خدمة الوطن " وهذه إدانة لنوعية السلطة، والقائمين عليها، فالحاكم كما يراه المحكوم يجب أن يكون تجسيدًا للمثال الاجتماعي الأعلى، والأداة الشعبية التي تحقق الفكرة التي آمن بها المجموع "[١].

وأول ما يميز هذه السلطة " الاستغلال " الذي يخلق بدوره فساد الحالة الاقتصادية في المجتمع، مثل سلطان فرنسا في " مأساة جميلة "، ونائب السلطان وحاشيته في " الفتى مهران "، ويزيد بن معاوية وحاشيته في " ثأر الله ". فهذه النماذج تسعى قدر المستطاع لاستغلال ما يتاح لها من موارد وخيرات لصالحها الخاص.

في "عُرابي زعيم الفلاحين" نجد الخديوي "إسماعيل" يبيع البلاد ومواردها من أجل حلمه بتحويل مصر إلى قطعة من أوروبا، ويسعى لتكوين إمبراطورية تحمل اسمه، فيبيع الأرض والقناة، ويسمح للتجار والمرابين وأصحاب الذمم الخربة بأن يطلقوا أيديهم في الدولة. لذلك نجد انتشار بعض الألفاظ الحضارية " باريس، المهندس، دار الأوبرا " التي تُبرز هوس " الخديوي إسماعيل " وفتنته بحضارة أوروبا.

إسماعيل: بعد أن نفرغ من أعمالنا
إنني استقدمت من باريس " أوسمان " المهندس
إنه خطط باريس الجديدة .. إنني استقدمته
ينشئ حيًا رائعًا

---

(١) د. نعيم عطية ، " في الروابط بين القانون والدولة " ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٨م ، ص ٦١.

حول دار الأوبرا

بدلاً من كل هاتيك المدابغ... [1]

فالشرقاوي يبرز المواقف المستبدة من خلال الحوار، فالسعي لتحقيق أطماع الخديوي إسماعيل ومصالحه مقدم على مصلحة الشعب فهو يعبر عن استبداده باستخدام " إنني استقدمت " فالفعل قد حدث وانتهى وأصبح زمنه ماضيًا غير قابل للنقاش ويسبق الفعل بـ" إنني " التي تؤكد على أنانيته وأثرته وامتلاكه زمام الأمور ثم يعيد التعبير مرة أخرى " إنني استقدمته " بعدها مباشرة ليوضح أنه مهما كان الخطر فإنه مقدم باستبداده لتنفيذ هذا الأمر واستقدام " أوسمان " المهندس من باريس لينشئ الحي الرائع حول دار الأوبرا.

واستخدام أسلوب القصر بتقديم الجار والمجرور " من باريس " له دلالته التي تؤكد فتنة إسماعيل بحضارة فرنسا في التخطيط والبناء آنذاك، ونلاحظ أن الخديوي إسماعيل لم يهتم مطلقًا بالخسائر التي تتكبدها البلاد، فإنشاء الحي يقوم على مساحة شاسعة، فما البديل لقاطني هذا المكان، وما البديل لأصحاب المدابغ التي تهدم وتزال، فهذا يبرز دور السلطة المستبدة في استغلال كل الطاقات الاقتصادية والبشرية في خدمة مصالحها الشخصية دون النظر إلى حاجة الوطن ككل.

والشرقاوي له معجمه الخاص الذي يعبر به في شتى مناحي الحياة والقضايا ولا يقف عند حدود اللفظة المفردة ولكنه يتعداها إلى الاتساق الخارجي مع سياق الجملة فتعطي اللفظة دلالتها " فلا تبقى اللفظة منعزلة عما يجاورها من الألفاظ، كما أن مجاورتها لغيرها من الألفاظ لا تبقيها هي والكلمات التي جاورتها ألفاظًا مجردة ومنعزلة عما أريد لها أن تحمله من معنى " [2]

ويقول " أوين بارفيليد ": " في الوقت الذي تتم فيه عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معينة بحيث تثير معانيها أو يراد لمعانيها أن تثير خيالاً جماليًا،

---

(1) " عرابي زعيم الفلاحين " ، ص ٥٦

(2) انظر بحث خليل جاوى " دراسة في معجمه الشعري لخليل سليمان " مجلة فصول، مجلد ٨، عدد ٢/١ مايو ١٩٨٩م، ص ٤٧

فإن ذلك ما يمكن أن يطلق عليه المعجم الشعري " [1] وهو الذي يعطى للألفاظ دلالتها الجمالية ويخرج الكلمة من المعنى السطحي إلى العمق ويضفي عليها الطابع الفني ومن هنا نستطيع أن نطلق عليها لغة فنية وهي بدورها " تلعب الدور الأساسي في نقل التجربة الإنسانية وتوصيلها، وعلى قدر تمكن الشاعر من استغلال الإمكانات الفكرية في اللغة يكون نجاحه في نقل تجاربه وتوصيلها "[2] إلى المتلقي، ولهذا فبقدر ما يكون الشاعر على درجة عالية من إجادة اللغة وامتلاكه لثروة لغوية، وبقدر ما يملك من حاسة لغوية دقيقة تجعله يقف على الألفاظ الموحية الضرورية المناسبة لعمله الشعري. يكون بإمكانه خلق الجو الإيحائي.

فالشورى في موقف السلطة المستبدة تمثل نقمة، لأنها العدو الأول الذي يهدم الحكم الفاسد، فعن طريقها ينتهي عصر الاستبداد ويحل عهد الحرية. فكان لزامًا على النظام الفاسد المستبد أن يجتثها من جذورها وينبت مكانها ما يسمى بالفردية التي تتسق وتساير هذا النظام لأنها استبداد الحاكم بالأمر، ونزوعه إلى أن يفرض رؤيته الذاتية على المجموع رغم تعارضها مع الصالح العام، فمعاوية في " ثأر الله " يبايع لولده " يزيد " قهرًا، وظهر شعار السلطة في عصر بنى أمية.

إنما الشورى وبال فاستبد [3]

فدلالة الألفاظ تشين الشورى وتدعو إلى الاستبداد والبطش، وجاء هذا الشعار القصري ليؤكد أهميته في تثبيت حكم بني أمية الظالم وجعل الشورى وبال، فالشاعر هنا أخرج الكلمة من معجمها السطحي " وهي أن الشورى مبدأ من مبادئ الحكم السليم " إلى معناها الدلالي بتناسقها مع الكلمات المجاورة، فأصبحت الشورى وبال ثم يتبع أسلوب القصر المؤكد بـ" إنما " بالإنشاء " فاستبد " للدعوة الواضحة للاستبداد. فاللغة هي أول ما يصادفنا ويلفت نظرنا في البناء الشعري،

---

(1) Owen Barfield: Poetic Diction, Faber and Faber, London 1952, Pg 6.
نقلاً عن: أحمد الشايب ، " أصول النقد الأدبي "

(٢) د. عدنان حسين قاسم: " الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر "، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، طـ ١٩٨٠م، ص ٧٥

(٣) الحسين ثائرًا: ص ٢٠

وهي النافذة التي نطل من خلالها على عالم الشاعر " فاللغة هي الأداة الأولى للشاعر ـ وللأديب عموماً ـ أو لنقل إنها المادة الأولى التي يشكل منها وبها بناءه الشعري بكل وسائل التشكيل الشعري المعروفة أي أنها الأداة التي تخرج كل الأدوات الشعرية الأخرى من تحت عباءتها وتمارس دورها في إطارها " [١].

وبهذا فاللغة هي عصب العمل الشعري الذي يعتمد عليها الشاعر، ولذلك لا يمكن أن نقف أمام العمل الشعري لنفتح أبوابه " أو لنأسر طاقاته في عالمنا النقدي دون أن نفهم طبيعته وندرك ماهيته، فهو ليس مجموعة من العناصر المتراكمة في كومات فوضوية، بل هو مجموعة من الخلايا المنسوجة التي تلاحمت في كل مكتمل، منفرد تفرد الفنان " [٢].

في " الفتى مهران " نجد السلطان ونائبه يستبدان بالأمر والسلطان يشن حربًا خارج الحدود ويخالف معاهداته مع الفتيان. في " عرابي زعيم الفلاحين " نجد السلطان يعتبر نفسه صاحب الحق الأوحد في الدولة ويمارس الفردية المطلقة تحت دعاوى واهية كاذبة.

فالوالي سعيد ينفرد بالحكم بحجة أن الشعب مازال جاهلاً لم يتدرب على حكم نفسه بعد، لذلك نجد ألفاظ الخداع البراقة تضفى على الحوار طابعًا من الفردية المستبدة.

أنا مصري شعورًا وضميرًا ومصيرًا
غير أن الوقت ما حان
لكي يحكم هذا الشعب نفسه [٣]

تظهر الألفاظ مدى الاستخفاف الذي يمارسه سعيد على هذا الشعب، ويجعل من نفسه وصيًا عليه فيؤكد بزيف باطل أنه مصري الشعور والضمير والمصير، فهو يشعر بالشعور المصري وينبض قلبه بنبضات هذا الوطن، وكذلك يلقى على نفسه

---

(١) د. على عشري زايد ، " عن بناء القصيدة العربية "، مكتبة دار العلوم القاهرة، طـ ١٩٧٨، ص ٤٢

(٢) د. عدنان حسين قاسم ، " دراسات نقدية "، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، طـ ١٩٧٩م، ص ٥

(٣) عرابي زعيم الفلاحين ص ٢٨

المسئولية الكاملة أمام ضميره في حكم هذا الشعب وأنه سيدافع عنه بكل ما أوتي من قوة فلن يموت إلا على ترابه مدافعًا عن أرضه ثم يقدم الشرقاوي التبرير المنطقي لاستبداد سعيد بالحكم وهو "أن الوقت ما حان لكي يحكم هذا الشعب نفسه".

فالشرقاوي يختار شخصياته من واقع الحياة ومن التاريخ ليكشف لنا عن أهمية ما يطرح في مسرحه، فالشخصيات عنده " مزيج من مراحل الحضارة السابقة والراهنة، هي مقتطفات من الكتب والصحف فتات من الإنسانية، قصاصات منتزعة من ثياب العيد التي تحولت إلى أسمال، تمامًا كما أن الروح ذاتها هي قطعة مني مرقعة "[١] مما يجعل لعملية الكتابة عنده طابعًا مميزًا في تراكيبه وانتقاء شخصياته " فالشعر يشبه الحلم من حيث إنه تأليف متميز لمعطيات، والتأليف في جانب منه أشبه بعملية كيميائية تتجاوب فيها العناصر لتصنع ما هو جديد " [٢] وقد وصف شكيب أرسلان (١٨٦٩ ـ ١٩٤٦) الشعر بأنه " كيمياء الكلام حيث يركب الشاعر من أجزائه ما يريد ليبرم الصورة التي يرسمها الخيال " [٣]

لذلك وجب على القارئ (أن ينزل هذه العبارات منزلة الموضوع ويضعها موضع المساءلة مختبرًا سلامتها المنطقية واتساقها الفكري ويصعد منها إلى الأنساق التي تحتويها محللاً أبعادها الوظيفية ودلالاتها التأويلية، مترجمًا الأنساق إلى مقولات أو مبادئ تصويرية تؤسس حضور النظرية حتى تنتهى إلى تحليل المفاهيم الكلية) [٤]

فالخديوي " إسماعيل " أكثر تشددًا إذا ما قورن بـ" سعيد " أو " توفيق " فهو يلغى كل الأجهزة والقوانين التي تنظم العلاقة بينه وبين الشعب، وينفرد بالسلطة ويرى أن الشعب أكثر جهلاً من الدواب يحتاج لزمن طويل لكى يتحضر ويتهذب ويعرف كيف يفكر، كما ينظر توفيق إلى الدستور على أنه بمثابة القيد الذي يعطل حركة النظام.

---

(١) رايموند وليامز ، " طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد "، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٤٦، ١٩٩٩، ص ٩٥

(٢) د. جابر عصفور ، " قراءة النقد الأدبي "، الهيئة المصرية، ٢٠٠٢، ص ٣٩

(٣) مصطفى لطفي المنفلوطي ، " مختارات المنفلوطي "، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦م، ص ١٨

(٤) د. جابر عصفور ، " نظريات معاصرة "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ٢٨٧

أنا لن أعطيه الدستور
فالدستور قيد
إنه يسلبني حريتي (١)

استخدام الشرقاوي الألفاظ " الدستور - القيد - الحرية - السلب " ليؤكد بها مفاهيم الاستبداد عند السلطة فالدستور غير معمول به ولن يعطيه الخديوي للشعب مصدرًا المقطع بـ" أنا " الاستبدادية التي لا ينازعها أحد في القول أو الفعل مع جبروت السلطان، ويدلل الخديوي برفضه منح الدستور لأنه قيد يلزمه تتبع أحكامه، وهو أيضًا سلب لحريته، فالمستبد أفعاله مطلقة لا يستطيع أن يمنعها مانع، والحرية عنده غير مشروطة بشرط، والشرقاوي هنا يجعل من ضمير " الأنا " المتحدث وعى للذات لأنه جعل الخديوي يتحدث عن سلبه حرية الناس، وعدم العمل بالدستور، ويوضح قيد الدستور بالنسبة له وأنه يسلبه حريته، فهذه النماذج المستبدة التي يطرحها الشرقاوي تعاني من الانفصام السياسي الشديد في علاقتها بالمحكومين نتيجة استقلالهم بالسلطة، وإهدار الأسس الدستورية في الحكم، وتتحول السلطة هنا إلى قوة قهرية ضاغطة على المحكومين بدلاً من كونها أداة وقوة مشاركة لخدمة فكرة الصالح المشترك.

وكل نماذج السلطة في مسرح الشرقاوي لا تعدم القدرة على صنع العديد من ألوان القهر السياسي والاجتماعي سواء كانت هذه النماذج شمولية أو فردية.

فالسلطان ونائبه في " الفتى مهران " يلقون القبض على الرعية ويودعونهم السجون ويعذبونهم ويسوقون الرجال للحرب ويطردون الفلاحين من أراضيهم ويجندون العيون والبصاصين. ونائب السلطان في " النسر الأحمر " يلقي القبض على المفكرين ويقتلهم ويفتح السجون والمعتقلات، والخديوي إسماعيل يمارس كل صنوف القهر، فيصادر دار الحريات ليتخلص من معارضيه وتتشابه الحكومة الفرنسية، في فرضها للأحكام العسكرية على الجزائريين، وإعمالها للسلاح فيهم والتفرقة العنصرية مع حكومة إسرائيل يقول " جان " وضميره يؤنبه.

---

(١) " عرابي زعيم الفلاحين " ، ص ١٤٢

أجل، اكتشفت حقيقتي
وسط الأنين
حيث الرجال الصامدون
يعذبون فيرفضون [١]

فهذا المعجم اللغوي يتناسب تمامًا مع تأنيب الضمير الإنساني فكلمة " أجل " تعد بمثابة الصدمة عند اكتشاف الحقيقة المؤلمة لخداع فرنسا وحينما يرى صورة الرجال المعذبين الصامدين على طريق الحق، فآن الوقت لإيقاظ الضمير وأن ينسحب من هذا الخداع المستبد الذي يزيف الحقائق ويكشف أيضًا خداع الحلم الفرنسي المزعوم للجنود الذين تركوا بلادهم في فرنسا وأتوا يحاربون الشعب الأعزل وقد جاءت كلمة " الأنين " معبرة عن هذا المشهد المأساوي الحزين فهى تدل على شدة ما يصيب النفس من توجع لكثرة المشاهد المؤلمة وتنوعها. ولكن الشرقاوي يجعل من هؤلاء الرجال أبطالاً ويجعل من صمودهم صخرة تتحطم عليها مزاعم الاستبداد والظلم.

وهدف السلطة المستبدة في مسرح الشرقاوي من استخدام القهر هو الرغبة في فرض الخضوع على المحكومين لمقتضيات فكرة الحاكم ومصالحه، والمفروض أن يكون الخضوع مزدوجًا " ففي سفينة الدولة يركب أعضاء المجتمع كافة ويربطون مصيرهم بها، ومهمة الحاكم أن يخلف سعادة وتوافقًا منسقًا من خلال خطة مشتركة نابعة من نبض الشعب، يستمتع الكل بثمارها " [٢]

وتتسم السلطة المستبدة بانتشار " المفاسد الذاتية " المخالفة للذوق الإنساني العام، والشخصية التي تسمح لذاتها بارتكاب المفاسد تجاه الآخرين لا تتورع عن التورط في المفاسد الذاتية، ولم يخل نموذج واحد من النماذج السلطوية من هذه المفاسد باستثناء صلاح الدين.

---

(١) " مأساة جميلة " ، ص ١٣٧
(٢) رالف بارتن براى ، " آفاق القيمة " ، ترجمة: أحمد رضوان ، دار النديم ، القاهرة ، ١٩٦٨م ، ص ٢٧١.

فنجد السلطان في " الفتى مهران " خائن منافق، ضعيف الشخصية، تدفعه مصالحه الشخصية لنقض المواثيق، والسعي وراء الملذات. ونائبه مغرور أهوج، يعشق الجواري والخمر، ويتلهى بالدسائس والمؤامرات، والمال لديه هو القيمة الوحيدة الصالحة للعبادة، والمستحقة لها، يقول عنه بجيير:

أنت السلطان! سلطان الغاب! ملك الديدان
أمير عناكب هذا العصر
لص فاسق
لا يشبع من قتل الناس
ولا من نهش الأعراض، حيوان أسطوري
يقتات بأعصاب الخير
رايته الخنجر والسم
دنياه سراديب الخدعة ..
الأكذوبة قانونه
ذئب حاكم .. قواد الدولة .. [١]

تكثر الألفاظ والتعبيرات الدالة على الفساد الذاتي للسلطة بما يصوِّر مدى بشاعة هذا الفساد وفظاعته، فهو يصف السلطان بـ" سلطان الغاب "، " ملك الديدان "، " أمير العناكب "، " لص "، " فاسق "، " قَتْل الناس "، " نهش الأعراض "، " حيوان "، " رايته الخنجر والسم "، " دنياه سراديب الخدعة "، " الأكذوبة قانونه "، " ذئب حاكم "، " قواد الدولة ".

و" يزيد بن معاوية " في " ثأر الله " شخص سكير عربيد يتلهى بالنسوة والقرود، ماكر داهية كالأفعى، لكنه في الوقت نفسه ضعيف خائر شهواني، وتأتي الألفاظ أيضًا معبرة عن فسق السلطة ومجونها، فنجد الألفاظ " الفسق "، " الماجنين "، " السكير "، " العبث "، " الخمر "، " ردف "، " الجارية ".

---

(١) " الفتى مهران " ، ص ٢٠٠.

ملك الفسق .. أمير الماجنين

ذلك السكير

من يعبث بالقرد نهاره

فإذا ما أقبل الليل

وفاض الخمر

صلى تحت ردف الجارية [١]

فنلاحظ هذه العبثية التي طغت في عصر بني أمية، حتى أن الملك يصفه الشرقاوي بـ" ملك الفاسقين "، ويدلل على ذلك بـ" فيضان الخمر "، وهذه إشارة واضحة وصريحة لفسق السلطة المستبدة. أما بالنسبة لتصوير الشرقاوي لصلاته تحت ردف الجارية، إنما ذلك من قبيل المبالغة الشديدة، ويعود هذا النقد اللاذع " ليزيد " وتصويره بهذه الدرجة الشديدة من السوء، وذلك لأن الشرقاوي كان مولعًا بحب الحسين وآل بيت الرسول ﷺ. ويظهر من الحوار أيضًا بُعد السلطة عن مظاهر الحكم الإسلامي، فهذا العبث من الفسق والمجون والسكر والخمر والعبث بالقرود، والصلاة تحت ردف الجارية، كل هذه المظاهر تنأى بالسلطة بعيدًا عن روح الإسلام.

وفي مسرحية " النسر الأحمر " نجد " عليش الجحش " رجل سياسة هوايته التعذيب، فظ الأخلاق، وأمير المغرب رجل مهووس متهور أهوج، له نفسٌ معقدة، وعقل أعرج، تاجر أوهام، ولا يختلف عنه نائب السلطان اللص. وعلى الجانب الصليبي نجد الأمير " إرناط " متهور عربيد، يضاجع النساء، مثلما أيضًا يضاجع سيفه ليل نهار، والأمير " كونراد " جشع نرجسي الطبع، سكير، والأميرة " إيزابيل " ولية العهد وأخت الملكة عاهرة تخون زوجها، محمومة بالجنس، تبيع عرشها من أجل الرجال.

وفي " عُرابي زعيم الفلاحين " نجد الخديوي " إسماعيل " خير نموذج للفساد الذاتي، يؤمن بالخيانة والغدر، حتى بأهله وأصدقائه، يجري وراء رغباته المتدنية،

---

(١) " الحسين ثائرًا " ، ص ١٠.

وينشر المال ببذخ على أجساد النساء من الشركس، والمحظيات، ويجعل أولادهن أولياء العهد من بعده.

الأم: قد تزوجت كثيرًا .. أين أبناؤك أولاد الحرائر؟!
لِمَ لَمْ تختر ولي العهد منهم ؟!
ولماذا اخترت توفيقًا؟
وتوفيق هو ابن الجارية؟!
أمه إحدى جواريّ الحسان الشركسيات
اللاتي همن بك .. [١].

نلاحظ متابعة الشرقاوي للمعجم السلطاني المستبد، ليوضح مدى العبثية التي آل إليها الخديوي إسماعيل من الزواج الكثير المتكرر من الجواري، واختيار ابن الجارية سلطانًا من بعده، والولع الشديد بالجواري الشركسيات الجميلات، لذلك فقد جاءت العبارات شديدة التقريع، لأنها موجهة من الأم لإسماعيل، وجاءت في صورة إنشائية واضحة الاستنكار " أين أبناؤك أولاد الحرائر؟! "، " وَلِمَ لَمْ تختر ولي العهد منهم؟! "، " ولماذا اخترت توفيقًا، وتوفيق هو ابن الجارية؟ ".

وهذا بدوره يوضح " الفساد الذاتي " لدى السلطة المستبدة. فالجواري الجميلات كن يشغلن الحكام عن الاهتمام بمصلحة البلاد، وتبديد أموال الدولة عليهن إلى حد البذخ والإسراف، وتعيين أبناء الجواري أولياء للعهد، ولم يجد السلطان في ذلك حرجًا ولا عيبًا، فالأهم عنده هو إرضاء رغباته وشهواته الدنيئة، وإن كانت على حساب الوطن، ولكونه أيضًا لم ينتسب إلى أبنائه. فلم تكن مصلحة الشعب عنده بالقدر الذي يقارب مصالح هواه، وهذا على رأس السمات التي تتسم بها السلطة المستبدة.

---

(١) " عرابي زعيم الفلاحين " ، ص ٦٠.

٣. موقف تحرير الإنسان والأرض

يحرص الشرقاوي على تحقيق حرية الإنسان والأرض معًا في كافة مسرحياته، وتقيم أعماله في مجمل مضمونها أسس العلاقة بين الطرفين، فلا يتحقق لطرف حريته على حساب الآخر أو بمعزل عنه.

وتحتل الأرض المكانة الأولى في قلوب الناس، ووقوعها تحت سيطرة الاحتلال زادها حبًا وزاد الناس تمسكًا بها، وهي بالنسبة للإنسان تمثل " علاقة تلازم ووجوب، لأنه مرتبط بها ارتباطًا وثيقًا ؛ فهي المصدر الأساسي، وربما الوحيد للقمة عيشه ووجده وحياته هو وزوجه وأولاده، ومن هنا تتحدد صفته الفاعلة ؛ بقدر ما تتضح حاجته الماسة إليها، والأرض كذلك في حاجة دائمة ومستمرة إلى الفلاح الذي يحبها ويتعلق بها، ويعمل فيها ويعيش من أجلها، والعلاقة بينهما مادية وروحية في آن معًا. تشكلها عوامل وظروف بعضها تاريخي، وأكثرها اقتصادي، وأغلبها نفسي حاد ".[1]

ففي " الفتى مهران " يرى بطلها المتمرد أن السبيل الأول لوجوب تحقيق حرية الوطن هو التخلص من قيود السلطة الحاكمة التي تكبل الفرد من الداخل ؛ وتفقده القدرة على الحركة في حدود الوطن ؛ أو مواجهة العدو على الحدود أو حتى الرغبة في ذلك، وهو بالتالي يدين السلطان الذي يرى أن أمنه الداخلي واستقراره يستوجب عليه أن يكبل ويكبت الحريات ليضمن الاحتفاظ بالعرش. لذلك نجد كثرة هائلة من الألفاظ المعبرة عن هذا الموقف، مثل " قيود "، " أعداء "، " مصير "، " الوطن "، " نحارب "، " نجرجر "، " أصفادنا ".

مهران: قيود!! قيود!! كفانا قيود
وخلِّ القيود لأعدائنا
فكيف يكون مصير الوطن
وكيف نحارب أعداءنا

([1]) سيد حامد النساج ، " بحوث ودراسات أدبية " ، ص ٨٧ ، مكتبة غريب ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٧م.
انظر: د. ثريا العسيلي ، " أدب عبدالرحمن الشرقاوي " ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٥م.

ونحن نجرجر أصفادنا.[1]

يؤكد الشرقاوي على ضرورة تحرر الفرد من الداخل أولاً وقبل مواجهة العدو الخارجي الواقف على الحدود ؛ وكانت ضرورة ترتيب المنزل داخليًا أكثر إلحاحًا من الدخول في حرب مع الغزاة، لأن الفرد إذا سلبت حريته لن يستطيع أن يجد القيمة التي تجعله ثابتًا في ميدان القتال يدافع عن أرضه، فالقيد من شأنه أن يورث المذلة ويهدم الثوابت والقيم، لذلك كان النداء بتحرر الإنسان من الداخل أولى وأهم من الدخول به في غمرات الحرب.

والفتى مهران يقدم عميق حزنه من تلك القيود، ويعطي لها الأهمية ويصدِّر بها مقطعه الشعري، مما يدل على ضجره الشديد من الممارسات السلطوية التي تكبد أبناء الوطن أكبر الخسائر بسبب الأغلال التي تعرقل مسيرة حياتهم نحو النور، ويؤكد هذا الضيق بتكرار الكلمة تكرارًا لفظيًا، ويتعجب مهران من كثرة هذه القيود التي تحيط بتحركات الإنسان وأفعاله من كل مكان، ويستخدم الإنشاء الحائر في ثلاث جمل متتالية تظهر مدى تعجبه واستنكاره، فكيف تتحول القيود من تسخيرها للأعداء إلى قيود تعرقل أبناء الوطن، وتقف حائلاً بينهم وبين تحقيق ما يطمحون إليه، لذلك استخدم الأمر البيِّن الواضح " خل القيود لأعدائنا " لتعيد الأمور إلى طبيعتها ؛ لأننا مادمنا مقيدين " فكيف يكون مصير الوطن؟ " " وكيف نحارب أعداءنا؟ " فهذا الاستفهام إنما غرضه التعجب لأن مصير الوطن تحت وطأة تلك القيود مآله إلى زوال، وكذلك كيف نحارب أعداءنا ونحن مهزومون من الداخل، مكبلون في قيودنا. وعبر عن ذلك بأفضل تعبير " نجرجر أصفادنا " التي تدل على تعدد المحاولات لمقاومة هذا الظلم الجاثم على صدر الوطن بالرغم من الأصفاد التي تدل على قوة القيود وإحكامها، فأبناء الوطن لن تهدأ محاولاتهم ولن تستقر أبدًا مهما عظم الخطب وتعقدت أمامهم السبل.

---

(١) " الفتى مهران " ، ص ٥١.

فالشرقاوي نجح في توظيف الألفاظ وإعطائها المعاني الدلالية الواضحة بالرغم من أن اللغة المستخدمة تعد لغة الحياة العادية ومفرداتها ملك لجميع الناس، إلا أنها تتحول عن طبيعتها العادية إلى وظيفة أخرى هي التصوير والتعبير عن أدق الانفعالات النفسية والشعورية، ومن ثم "فاللغة في الشعر ليست ألفاظًا لها دلالة ثابتة جامدة، ولكنها لغة انفعال مرنة، بل أميز ما فيها هو هذه المرونة التي تجعلها متجددة دائمًا بتجدد الانفعالات، فالانفعالات الجديدة تستخدم الألفاظ دائمًا استخدامًا جديدًا".[(1)]

وفي " وطني عكا " يكشف الشرقاوي على لسان " حازم " ـ أحد رجال المقاومة ـ الأسباب الحقيقية لهزيمة ١٩٦٧م، والتي تسببت في ضياع جزء من أرض الوطن، ويرى أن أول هذه الأسباب هو فقد الحرية الفردية في داخل الوطن على يد الحاكم، ورجاله، وامتهان المواطن في بلده، وأن رائحة الهزيمة كانت بدايتها حين كممت الأفواه واقتصرت مقاليد الأمور على فئة بعينها لم تتواصل مع الناس ولم تدرك خطر العدو. لذلك ظهرت ألفاظ تعزف على سيمفونية الحزن والهزيمة ونشدان الحرية، مثل "انهزمنا"، "يونيو"، "كبلت"، "السواعد"، "العدو"، "البواتر"، "الشوك"، "نضرب"، "النصر"، "التحرير"، "الحرية".

نحن انهزمنا قبل يونيو يا بني
نحن انهزمنا منذ كبلت السواعد
والعدو يكاد يغرس ما لديه
من البواتر في الصدور
والشوك يعمل في الظهور
فلنعتبر من كل هذا
فالنصر في التحرير غار لا يضفره عبيد
لن يصنع الحرية الكبرى سوى الأحرار

---

(1) عز الدين إسماعيل ، " الأسس الجمالية في النقد العربي " ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، طبعة ١٩٧٤م ، ص ٣٤٢. انظر: سيد قطب ، " النقد الأدبي – أصوله ومناهجه " ، دار الشروق ، بيروت ، طبعة ١٩٨٠م ، ص ٣٨.

وحدهم بحق.[1]

فهذه الرؤية الصارخة بيان لارتباط وتماسك الطرفين: الوطن والمواطن حول جوهر الحرية ومفهومها " وهذا ما عبرت عنه رؤية معظم المفكرين والكتاب بعد الهزيمة ومطالبتهم بأن تواصل الأمة سيرها، وطالبت بالتصحيح والتعديل على ضوء الخبرة التي لا تخلو من مرارة لكي تربط المحاور ببعضها لتحرير الوطن. إنه لا حرية للمواطن دون حرية الوطن، ولا حرية للوطن دون حرية المواطن ".[2]

وإذا كان سبب هزيمة يونيو ١٩٦٧م وضياع حرية الوطن نتيجة لما شاب المواطن من قصور وقيود، فإن ضياع حرية الوطن (فلسطين) في ١٩٤٨م هو السبب الجوهري لضياع حرية المواطن الفلسطيني فتفرق معظمهم في أنحاء الأرض، وسكنوا المخيمات، وانتظروا الهبات والمعونة، وصاحب ذلك ألفاظ تدل على الاستجداء والمهانة والمذلة، مثل " نمتهن "، " مددنا "، " أيدينا "، " أقوات "، " المعونة "، " أقتات "، " المذلة "، " عبد "، فهذه الألفاظ تنطق بلسان حالها عن مدى استكانتها وضعفها لأنها لا تملك أمر نفسها، فقد سلبت حريتها.

ليلى: وتعودنا هنا أن نمتهن
ومددنا كلنا أيدينا
نأخذ أقوات المعونة
هكذا أصبحت أقتات المذلة
كلنا أصبح عبد ا هاهنا!![3]

فأصبح الامتهان عادة في المكان المسلوب " هنا "، وطبيعة هذا المكان غير منتج، فالكل يمد يده للاستجداء وطلب المعونة، لذلك جعل الشرقاوي من " القوت "، " المذلة " تجسيدًا ليعبر به عن سوء أحوالهم وأنهم أصبحوا عبيدًا في مخيماتهم. واستطاع الشرقاوي أن يجعل من هذه الألفاظ تشكيلاً فنيًا رائعًا يعبر عن

---

(١) " وطني عكا " ، ص ٦١ ، ٦٢.
(٢) كامل زهيري ، " مواقف ومنازعات " ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٣م ، ص ٢٤٠.
(٣) " وطني عكا " ، ص ١٦.

حال اللاجئين إلى المستوطنات، والتشكيل الفني بدوره ينقل الألفاظ إلى المعجم الشعري في أنساق جمالية، ويقوم أيضًا بتوظيف هذه الألفاظ لنقل التجربة الداخلية " وهو أكمل أداة اخترعها الإنسان حتى الآن لنقل تجاربه نقلاً وافيًا وحيويًا تام الإحاطة والعمق " [1].

وطرحت " النسر الأحمر " بجزأيها هذه العلاقة الجدلية الديناميكية بين الإنسان والأرض من خلال هذا التقسيم الثنائي الأولي الذي يكشف عن الأواصر الشديدة بين حرية الإنسان (المواطن) داخل بلده ؛ وضياع هذه الحرية على يد رجال السلطة ومراكز القوى الذين طغوا في البلاد " النسر الأحمر والغربان " وحرية الوطن الممتهنة على يد الصليبيين " النسر الأحمر وقلب الأسد " فلا بد من المواجهة والحرب شريطة أن يحقق السلطان للمواطن حريته وأمنه في الداخل، قبل أن يسعى لتحرير الأرض حيث إن تحريرها لن يتم إلا بتحرير الإنسان الذي سيخوض المعركة.

لذلك يتساءل محمود المثقف في عجب عن كيفية أن يخوض الإنسان الذي لم يتحرر حربًا للتحرير أو يحقق الحرية لوطنه وهو نفسه يفقدها:

كيف يحارب مظلوم
أو رجل سلبوه أمنه؟!
إذ لم يعط الوطن الفرد العزة
والعيش الموفور
فكيف إذن يحمي وطنه...؟![2]

إن المطالبة بالحرية ـ بوصفها قيمة إنسانية ـ لأي مجتمع مرتبطة بتحقيق العدل وافتقاد الإنسان (الجزء) لحريته يعني ضمنًا افتقاد الوطن (الكل) لهذه الحرية، وتختلف رؤية الشرقاوي ـ رغم هذا التضافر ـ أحيانًا تجاه أولوية تحقيق الحرية لأحد الطرفين من عمل لآخر وحسب متطلبات الموضوع الرئيسي في النص.

---

(1) د. محمد النويهي ، " محاضرات في عنصر الصدق في الأدب " ، مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة ، طبعة ١٩٥٩م ، ص ٣٤.

(2) " النسر الأحمر " ، ص ٥٢.

ويلجأ الشرقاوي إلى ملاذه الإنشائي الذي يحتمي به ويتحصن أمام هذه القوى المتغطرسة، فهو يبدأ به هذا المقطع ويختتم به أيضًا كأنه الحصن الذي ينبه الناس من داخله ويعتصم به، فهو يستفهم ليظهر تعجبه الشديد " كيف يحارب مظلوم أو رجل سلبوه أمنه؟! " وخاصة أن هذه الحروب تُقام من أجل حماية أطماع السلطة، فهي ليست ذات قيمة أو هدف سامٍ تستحق أن يُضحى من أجلها، ويشترط الشرقاوي لكي يحمي الإنسان وطنه أن يمتلك العزة، والعيش الموفور، فإذا ما توفرت لديه سبل الأمن والأمان دافع مستميتًا للحفاظ عليهما أو استردادهما، أما أن يسلبه الوطن الأمن والأمان والعزة والقوت " فكيف إذن يحمي وطنه؟! "، وهي إشارة دالة تبرهن على ما سبق.

فالنسق الذي يربط بين الإنسان والأرض هو الحرية، ولا نستطيع أن نولي أهمية لحرية أحدهما عن الآخر لأنهما وجهان لعملة واحدة. لذا فقد تعالت النداءات التي تنادي بحرية الإنسان والأرض معًا داخل نصوص الشرقاوي المسرحية، والشرقاوي تدل ألفاظه على مكنونات نفسه الداخلية، فهو طالما نادى بحرية الفرد الإنسان ويجد في تحقيق هذا النشدان الخلاص من قيود كثيرة تعرقل مسيرة الحياة، والحرية هي الخطوة الأولى من هذه المسيرة.



الخاتمة

وبعد هذا التطواف في المسرح الشعري عند الشرقاوي نستطيع أن نؤكد بحق أن الشرقاوي قد أضاف الكثير إلى هذا الفن، كما عبَّر عن لسان حال الشعوب العربية في الفترة التي تحياها تحت وطأة الاستعمار، فكان مثالاً للأديب المعبِّر عن روح عصره، وقضايا أمته في تجربة تنبع بالصدق والمعايشة الحقيقية في قالب فني خالص.

وظهر هنا جليًا من خلال عرض وتحليل فصول البحث حيث جعل للشخصية في الفصل الأول أهمية محورية في البناء الدرامي وكانت أهم سمة تميزها هي ثوريتها المطلقة، كما أفرد للمرأة دورًا بطوليًا ثوريًا رائعًا من خلال عرضه لشخصية " جميلة بو حريد " و" زينب بنت على " رضى الله عنها و" سلمى " و" كوكب "، و" ليلى "، و" هند "، فقد أبرز الشرقاوي قدرة المرأة على تحمل أعباء الوطن والقيام بدورها الوطني " الاجتماعي والسياسي ". فالمرأة في مسرح الشرقاوي قوية، جريئة، واعية بحقوقها وواجباتها، تؤثر الوطن بأغلى ما تملك وتخوض المخاطر من أجل النصر والتحرير فهى فدائية وثائرة.

وفي الفصل الثاني استطاع الشرقاوي أن يجعل من مسرحياته تجسيدًا لأفكاره الثورية، وأخذ يدين القوى السياسية الحاكمة حين تنفرد بالسلطة، وتتنكر لمبادئ الثورة، وتسلب الفرد حريته، وتضيف بهذا السلب التعسفي حرية أكبر تمارس من خلالها سلطة لا تستحقها.

وفي الفصل الثالث استخدم الشرقاوي الدلالات الزمانية والمكانية بأبعادها المختلفة، والمتعددة التي تعطى للنص حيوية وثراءً، واستطاع أن يتخذ من الأحداث التاريخية مادة لحبكة درامية يطرح من خلالها تلك القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية، لتحقيق العدالة والحرية، وكان التاريخ القديم والحديث هو الإطار الفني لأغلب الأعمال والستار الذي أخفى المضامين العصرية.

وفي الفصل الرابع استخدم الشرقاوي اللغة والحوار استخدامًا خاصًا وبارعًا فنلاحظ أن اللغة عنده سهلة فهى قريبة من لغة الحياة اليومية، مؤدية للمعنى وموصلة له بأقرب طريق، وذلك يرجع إلى تمرس الكاتب على الكتابة الصحفية المتميزة نظرًا لأنها تخاطب جموع القراء.

وكانت ثمرة البحث في فصله الخامس والأخير حيث ظهرت السمات والخصائص الفنية للموقف الثوري من خلال عرض لبعض المواقف الثورية.

والله ولي التوفيق..

د/ عبد التواب محمود

المصادر والمراجع

▪ أولاً : مسرحيات الشرقاوي

١. مأساة جميلة: دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢م.
٢. الفتى مهران: الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م.
٣. تمثال الحرية: مسرحية في فصل واحد، دار التعاون، القاهرة، ١٩٦٧م.
٤. وطني عكا: دار الشروق، القاهرة، ١٩٦٩م.
٥. الحسين ثائرًا: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩م.
٦. الحسين شهيدًا: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩م.
٧. النسر الأحمر: دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦م.
٨. عرابي زعيم الفلاحين: مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٨٢م.
دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.

▪ ثانيًا : المصادر العربية

١. شهاب الدين النويرى: نهاية الأرب في فنون الأدب، ج٧، وزارة الثقافة المصرية، د. ت.
٢. عبد القاهر الجرجاني: الرسالة الشافية ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، حققها وعلق عليها د. محمد خلف الله أحمد، ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
٣. عبد القاهر الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم وعلى محمد البيجاوى، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة، ١٩٦١م.

المراجع العربية

١. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢م.
٢. أحمد تيمور: الأمثال العامية، الدار العربية للطباعة والنشرة، القاهرة، ١٩٧٨م.
٣. أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٣م.
٤. أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، دار الهلال، القاهرة، ١٩٨٣م.
٥. أحمد عرابي: مذكرات عرابي المعروفة باسم كشف الستار عن سر الأسرار، دار الهلال، القاهرة، ١٩٥٣م.
٦. أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٤م.
٧. أمين العيوطي: الشخصية بين الرواية والمسرحية، القاهرة، ١٩٦٤.
٨. د. ثريا العسيلى: أدب عبد الرحمن الشرقاوي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.
٩. جابر عصفور: آفاق العصر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٢.
١٠. جابر عصفور: قراءة النقد الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.
١١. جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
١٢. جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠.
١٣. جلال العشري: جيل وراء جيل، المركز الثقافي الجامعي القاهرة، ١٩٨١
١٤. جلال العشري: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧١.
١٥. حسين رامز ومحمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٢.
١٦. رجاء النقاش: في أصول المسرح، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٨٣.
١٧. رجاء النقاش: مقعد صغير أمام الستار، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.
١٨. رفعت السعيد: تاريخ المنظمات اليسارية المصرية (١٩٤٠، ١٩٥٠) دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٦.

١٩. سامي منير: المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية، الهيئة المصرية للكتاب فرع الإسكندرية، ١٩٧٩.

٢٠. سامية حبيب: دلالة المقاومة في مسرح الشرقاوي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م.

٢١. سعد زهران: التعاليم الليبرالية في الثورة العرابية، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، ١٩٦٤م.

٢٢. سيد حامد النساج: بحوث ودراسات أدبية، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٧م.

٢٣. سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٠.

٢٤. شكري عياد: الأدب في عالم متغير، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣.

٢٥. عاطف وصفي: الشخصية المصرية ومحدداتها الثقافية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧.

٢٦. د. عبد الحميد يونس: الأسطورة والفن الشعبي، المركز الثقافي الجامعي، القاهرة، ١٩٨٠.

٢٧. د. عبد القادر القط: فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٩٨.

٢٨. عبد العظيم رمضان: تطور الحركة الوطنية، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٩م.

٢٩. د. عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨م.

٣٠. د. عبد المنعم إبراهيم الدسوقي: عبد الله النديم ودوره في الحركة السياسية والاجتماعية، دار الكتاب الجامعي، القاهرة، ١٩٨٠.

٣١. عدنان حسين قاسم: لغة الشعر العربي، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، ١٩٨١.

٣٢. عدنان حسين قاسم: الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، ١٩٨٧.

٣٣. عدنان حسين قاسم: دراسات نقدية، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، طرابلس، ١٩٧٩.

٣٤. د. عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكرالعربي، القاهرة، د. ت.

٣٥. د. عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١.

٣٦. د. عزالدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٨٣
٣٧. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، (٢٤٨)، الكويت، أغسطس، ١٩٩٩.
٣٨. علي الراعي: مسرحيات ومسرحيون، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠.
٣٩. د. علي عشري زايد: بناء القصيدة العربية، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ١٩٧٨.
٤٠. فؤاد دوارة: في النقد المسرحي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٣.
٤١. قاسم عبده قاسم: الخلفية الأيديولوجية للحروب العالمية، دراسة عن الحملة الأولى (١٠٩٥ ، ١٠٩٩) ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٣.
٤٢. قاسم عبده قاسم: عصر سلاطين المماليك، دراسة في تاريخ مصر الاجتماعية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.
٤٣. كامل زهيري: مواقف ومنازعات، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م.
٤٤. لطيفة محمد سالم: القوى الاجتماعية في الثورة العرابية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١.
٤٥. ماهر حسن فهمي: تطور الشعر العربي في مصر، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٣.
٤٦. د. مجدى وهبة، محمد عناني: درايدن والشعر المسرحي، دار المعارف القاهرة، ١٩٦٤.
٤٧. د. مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م.
٤٨. محمد إبراهيم مدني: مسرح عبد الرحمن الشرقاوي دراسة نقدية، رسالة ماجستير كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٩٨٨.
٤٩. محمد أطميش: الشاعر العربي مسرحيا، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٧م.
٥٠. محمد السيد عيد: التراث الشعري في مسرح الشرقاوي، دار الثقافة الجديدة، ١٩٩١م.
٥١. د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، كتابات نقدية، (٩٢) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.
٥٢. د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار مطابع الشعب، ١٩٦٤.
٥٣. د. محمد غنيمى هلال: المواقف الأدبية، نهضة مصر القاهرة، ١٩٩٢.
٥٤. د. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر القاهرة، ١٩٨٦.

٥٥. د. محمد غنيمى هلال: في الأدب والنقد، نهضة مصر القاهرة، ١٩٨٨.
٥٦. محمد مندور: فن الشعر، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٦.
٥٧. محمد مندور: المسرح، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٣.
٥٨. محمد مندور: في المسرح المصرى المعاصر، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٨٦.
٥٩. محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٢.
٦٠. د. محمد النويهي: محاضرات في عنصر الصدق في الأدب، مطبوعات معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٥٦.
٦١. محمود أمين العالم: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب بيروت، ١٩٨٧.
٦٢. د. مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.
٦٣. د. مصطفى عبد الشافي الشورى: دراسات في الأدب الجاهلي، دار النهضة العربية القاهرة، ٢٠٠٠م
٦٤. مصطفى لطفى المنفلوطى: مختارات المنفلوطى، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٦.
٦٥. د. مصطفى ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة (٢٥٥) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، ٢٠٠٠.
٦٦. نبيل فرج: الشرقاوي يتحدث عن مسرحه الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٩م.
٦٧. نعمان عاشور: المسرح والسياسة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د. ت
٦٨. د. نعيم عطية: في الروابط بين القانون والدولة، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨.
٦٩. د. وليد منير: جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.
٧٠. يُمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق للتحرير، بيروت، ١٩٩٨.

المراجع المُترجمة

١. أريك بنكلى: نظرية المسرح الحديث، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥.

٢. أوبرسفيلد: قراءة المسرح ، ترجمة فؤاد دوارة ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦.

٣. أ. أ. ريتشارد: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: د. مصطفى بدوي، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.

٤. أريك فروم: الإنسان بين الجوهر والمظهر، ترجمة سعد زهران عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٩.

٥. أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة شكرى عياد، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

٦. روبرت بروستاين: المسرح الثوري ترجمة عبد الحليم البشلاوى، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د . ت.

٧. رينيه ويلك وأوستند وارين: نظرية الأدب ترجمة محيى الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥.

٨. رايموند وليامز: طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت عدد (٢٤٦)، ١٩٩٩.

٩. راليف بارتن: آفاق القيمة، ترجمة أحمد رضوان عزالدين، دار النديم، القاهرة، ١٩٦٨م.

١٠. س. دبليو. دوسن: ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة، العراق، ١٩٨٦.

١١. سارتر: ما الأدب؟، ترجمة محمد غنيمى هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦١.

١٢. كليفرد ليج : موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، بغداد الرشيد، ١٩٨٢.

١٣. لايوس أجرى: فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣.

١٤. مجموعة من الكتاب الروس: الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن ، ترجمة محمد مستجير مصطفى ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٦.
١٥. مولوين ميرسنت و كليفرد ليتسن: الكوميديا والتراجيديا، ترجمة د.على أحمد محمود، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ١٩٧٩.
١٦. والتر كير: عيوب التأليف المسرحي، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٦.
١٧. وليم شكسبير: ماكبث، ترجمة محمد فريد أو حديد، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٩م.
١٨. هارولدلج، لاسكى: الحرية في الدولة الحديثة، ترجمة: أحمد رضوان عزالدين دار النديم، القاهرة، ١٩٥٧.

الدوريات

١. مجلة الشعر، يناير، ١٩٨٨
٢. مجلة الطليعة، مقال سامى خشبة، أبريل ١٩٧٥.
٣. مجلة فصول، حداثة الميلو دراما، د. هدى وصفى، مايو ١٩٩٦.
٤. مجلة فصول، دراسة في المعجم الشعري لخالد سليمان..
بحث خليل حاوي، مجلد ٨ مايو ١٩٨٩
٥. مجلة المسرح، يوليو ١٩٦٦
٦. مجلة المسرح، نوفمبر ١٩٦٩ ، حديث الشرقاوي

المـراجع الأجنبية

1. J, ‹P. Sartre , "L'Etre et le Neant", P. 633

نقلاً عن: د. محمد غنيمي هلال، " المواقف الأدبية ".

2. Etienne Souriall: "Les deux cent nille situations dramatiques", Paris, 1950, Lere partie, et p. 167.

نقلاً عن د. محمد غنيمي هلال، " المواقف الأدبية ".

3. Owen Barfield: Poetic Diction, Faber and Faber, London 1952, Pg 6.

المؤلف في سطور

- دكتوراه في الأدب العربي كلية الألسن جامعة عين شمس، ٢٠١٠
- ماجستير في الأدب العربي كلية الآداب جامعة عين شمس، ٢٠٠٤
- ليسانس الآداب في اللغة العربية وآدابها جامعة عين شمس، ١٩٩٢
- دبلومة عامة في التربية جامعة القاهرة، ١٩٩٣
- شارك في العديد من المحاضرات والمؤتمرات والفعاليات الثقافية
- نشر العديد من المقالات الثقافية والأدبية والأعمال الإبداعية
- حصل على جائزة الشعر في لقاء شباب الجامعات، ١٩٩١
- حصل على جائزة الشعر "١٩٩١- ١٩٩٢" جامعة عين شمس
- شارك في إعداد العديد من الدورات، منها:

دورة في الإبداع الأدبي - دورة في النقد الأدبي
دورة في تحليل العمل الأدبي - دورة في الحوار أصوله ومناهجه
دورة في التواصل الاجتماعي - دورة في الامتحانات والتقويم التربوي
دورة في النصوص البينية - دورة في الفن الإسلامي
دورة في بنائية السرد الأدبي - دورة في تحليل الخطاب السياسي
دورة في موسيقى الشعر العربي - دورة في الشعر العربي بين الحداثة والتقليد

- الإصدارات :

- الموقف الثوري في المسرح الشعري: مسرح عبد الرحمن الشرقاوي نموذجًا

شمس للنشر والإعلام، القاهرة ٢٠١٣م

- المفارقة الدرامية في المسرح الشعري (تحت الطبع)
- أصول النقد الأدبي (تحت الطبع)

- البريد الإلكتروني: abdeltawab9@yahoo.com

فهرس المحتويات



(+2) 02 27270004 / (+2) 01288890065

www.shams-group.net